

فصول

مجلة النقد الأدبي

مَشْكَلَاتُ الْبَرَاءَةِ

١

• المجلد الأول • العدد الأول • أكتوبر ١٩٨٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب
مركز تحقيق التراث

المكتبة التراثية

صدر حديثاً

تحقيق: د. محمد سليم سالم

تلخيص الجدل لابن رشد

الخطط التوفيقية لعلي باشا مبارك
(الجزء الأول - طبعة معادة)

القاموس المحيط للفيلسوف زبادي

(المجلد ١، ٢، ٣)

نشر الدر للألف

(الجزء الأول)

تحت الطبع

تحقيق: محمد عاصم قرنتي

تحقيق: د. صبيح نصار

ديوان ابن الرومي

(الجزء السادس)

تحقيق: د. محمد كمال جعفر

مدارج السالكين لابن قيم الجوزية

(الجزء الأول)

يصدر قريباً

إعداد: د. أحمد عبد الحليم صبري

الحقيقة والجواز في الرحلة إلى بلاد الشام

ومصر والحجاز لعبد العزى النابلسي

تحقيق: د. عبد العزيز الدويقي

الوسيلة الأدبية لصبيح المرصفي

تحقيق: د. محمد محمد أمين

تذكرة النبیه لابن حبيب

(الجزء الثاني)

مكتبات الهيئة بالقاهرة وفروعها بالمحافظات

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول

العدد الأول

١

أكتوبر ١٩٨٠

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

صلاح عبد الصبور

مشاركون

د. زكي نجيب محمود
د. سهيل القلماوى
د. شوقي ضيف
د. عبد الحميد يونس
د. عبد القادر القط
د. مجدى وهبه
د. مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

ناشر ورئيس التحرير

د. صلاح فضل

د. جابر عصفور

مكتبة التحرير:

إعتدال عثمان

مكتبة التحرير التنفيذية:

محمد أبو دومة

الإشراف الفنى:

سعيد المسيرى



● الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٣٠٠ قرشاً على أن ترسل
الاشتراكات بحواله بريدية حكومية
الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٤ دولاراً أو ما يعادلها متسوية
بصادف البريد
● ترسل للشتراكات على العنوان التالى :
مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيس النيل - بولاق - القاهرة - ج ٢٠٠ ع
تليفون المجلة : ٩٧٦٤٩

● الاعلانات :

ينطق عليها مع ادارة المجلة

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت	٥٠٠ فلس	السعودية	٨ ريال
البحرين	١٠ ريال قطري	السودان	١ جنيه
العراق	١ دينار	تونس	١ دينار
سوريا	٧٥٠ فلس	الجزائر	١٠ دينار
لبنان	٨ ليرة	الغرب	١٠ درهم
الأردن	٥٠٠ فلس	ليبيا	١٠ ريال
			٧٥٠ فلس

صفحة

علم النجفة
هذا العدد

مدخل :

- ٩ د . شوقي ضيف
- ٦٦ د . زكي نجيب محمود
- ٢٥ د . فؤاد زكريا

ندوة العدد (موقفنا من التراث)

قضايا نقدية :

- ٤٩ د . شكرى عباد
- ٥٩ د . إبراهيم عبد الرحمن
- ٧٤ د . جابر عصفور

جوانب من التراث :

- ٨٧ د . تمام حسان
- ١٠٦ د . عاطف جودة نصر
- ١٢١ د . حسين حنفي
- ١٣٩ د . علي الشركاوي
- ١٥٦ د . عز الدين فودة

توظيف التراث :

- ١٦٦ د . عز الدين اسماعيل
- ١٩٢ د . سيزا فاسم
- ٢٠٣ د . علي عشري رايه

الواقع الأدبي :

- ٢٢٢ د . صلاح فضل
- ٢٣٤ عرض د . عبد المنعم تليمة
- ٢٤٩ عرض د . نصر حامد دوق
- ٢٥٠ أ - عرض نقدي : فؤاد كابل
- ب - ملاحظات منهجية : فؤاد كابل
- ٢٦١ قصائد عبد الله

ليست الأعمال بالتياس

في مجال نشر الفكر بشري الحديث

- ٢٨٧ د . دابنون كاؤل
- ٢٩٢ د . هادي وصفي
- ٢٩٧ غرض : لقاءات الوجود
- ٣٠١

إحسان كرميان :

- ٣٠٤ آخر ما كتبه الدكتور الأهواني
- ٣٠٧ عبد العزيز الأهواني والتراث
- ٣٢٢ الدكتور التويهي ناقدا ومعلما

فصول

هذه المجلة

فصول

● ● أخيراً تصدر هذه المجلة ، بعد أن ظلت رديحاً من الزمن فكرة تجول في أذهاننا ، وأملنا براود أحلامنا .

أخيراً ، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة في حقل النقد الأدبي ، استجابة طبيعية وضرورية حاجة يلح الواقع في طلبها ، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل الثقافة الأدبية ، وكل جهد أو اجتهد شخصي ما يلبث أن يذهب بديحاً .

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة « كشيئاً » ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة ، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلا عن المستوى العلمي . ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة ، فهذا الفراغ قاتل ، ولا بد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن يوشى جديد .

بناء المثلث العربي المعاصر ، الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد .

وضمائنا لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية لهذه المجلة ، وإثباتنا - وروى معنا معظم الذين استقبلناهم - أن يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة ، تحقيقاً لتكامل الفكر ، واستيفاء - قدر الطاقة - لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتواصلها له ، وتعميقاً فيه - أضفالي هذا حرصنا على تحقيق التوازن - فيما نعرض له بالدراسة - بين الجانبين النظري والتطبيقي ، حتى نتحقق الفائدة المرجوة .

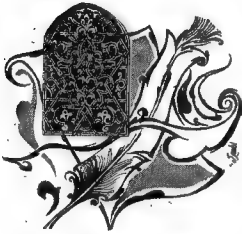
ونفضلاً عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد في كل عدد أوردنا حيزاً لا بأس به للاحقة « الواقع الأدبي » في أبواب مختلفة ، حتى يتحسس القارئ نبض هذا الواقع . ونعود فنقول : أننا نقدم اليوم إلى القارئ العربي بتجربة ، نتجتها بقدر ما نحن أنفسنا ، ونطلق فيها بدافع من الشعور بالمسؤولية ، وأدى قصور فيها إنما هو - قبل كل شيء - قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعمق من القراء الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسد مساربها .

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة في حقل النقد الأدبي لكي تسهم بصورة إيجابية في التنوير الذي يتطلبه الواقع الثقافي ويفرضه . وبعد ذلك - أو قبله - تظل هذه المجلة ، بالإضافة إلى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية في مناجها الفكرى العام ، فهي لا تعرف المسلمات في أى لون من ألوان الثقافة ، بل تفتح الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه . وهي - بالإضافة إلى هذا - تؤمن بالمنهج العلمي ، وتسمى - قدر الطاقة - إلى تحقيقه ، حتى في مجال الدراسة الأدبية . وهي - لذلك - لا تحصر نفسها في اتجاه واحد بعينه من اتجاهات ، أو في مذهب أو اتجاه فكري بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية .

وحين تصدر هذه المجلة فإننا نصدرها ميراثين من مركبتين أساسيتين ، تراثنا لنا أنهما طلا يؤثران سلبياً على الحركة الأدبية والثقافية بعام في وطننا العربي ، أولهما نظرية النقد ليس للتراث ، وثانيهما شعور الاستخزاء أمام الثقافة الغربية . لقد صار في مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديداً دقيقاً من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ، وأن نفكر جدياً في تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفي

رئيس التحرير

هذا العدد



● ● كان لابد لتأصيل الفكر النقدي من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث - ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن نقتصر على التراث الأدبي والنقدي لتشباك الجذور وتراسل المعطيات ، فقدت وحدة التراث هي المقولة الأولى التي يكشف إبعادها الدكتور شوقي ضيف في الجزء الأول الذي يدعو بمثابة المدخل للمدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة في مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الديني ويقع في قلبه النص القرآني الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث ومذاهب فقهية تغطي مساحة العالم الإسلامي كله ، وثانيها وحدة التراث النحوي واللغوي والبلاغي من مادة ورجال ، وثالثها وحدة التراث المتصل بعلم الأوائ كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد في بدايته على الترجمة واتفق في المصطلح وكون سلسلة متصلة الملققات - ورابعها الوحدة المتمثلة في الأدب شعراً ونثراً ، وأخيراً كتب التراجم التي أرخت للعالم الإسلامي بأسره ، وإذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فإن موقفنا النقدي منه لا يبدأ أن يعتمد على اصطفا ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء ، ويرى الدكتور زكي نجيب محمود أن استعادة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذي ندير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الإدراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصمد من الجزئي إلى الكلي ، بل يهبط من المبدأ الكلي إلى الجزئيات الماثلة في السلوك والعمل والفكر على السواء ، وقد سبق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير في العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، ففيها جميعاً يلعب العقل العربي بالمبدأ العام ثم يتدرج منه في مجال التطبيق إلى التفاصيل الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادئ » لا « الأشياء » ومدارها « الأخلاق » لا « الجبال » ، ويستنتج من هذا أنفتح السبيل العلمية التي تضي من التفصيلات إلى الكليات ، وليست الحياة في تقديره علماً صرفاً ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلتنبئ للمنهج العلمي على مجاله ولنفتد من تلك التقيسة الفكرية للتجربة إلى الكليات والمبادئ ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل في كل ما ورنسناه من هذه المياديين كلما اقتضت الضرورة ذلك .

● هذا العدد

لم تستطع في الماضي أن تصنع من مبادئها الجزئية بناء كليا متكاملا، وينتقل الباحث إلى الساحة العربية فیرصد محاولتين رائدتين في هذا المجال لتجديد البحث البلاغي، هما محاولة الأستاذ أمين الحولي ومحاولة الأستاذ أحمد الشايب، وقد استطاع أن يضع يده على الجوانب الإيجابية في كل منهما، وأن يوضح الفجوات التي تخلت بينهما المنهج أيضا، وينتهي الدكتور شكرى عياد إلى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوي، هذا الربط الذي أتاح للدراسات الغربية أن تقطع شوطا بعيدا في تأصيل علم الأسلوب ليكون بديلا عن البلاغة القديمة.

أما الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فيطرح في بحثه عن الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد جملة تساؤلات عن نظريته العقاد في الشعر، وهل وجدت مشكل هذه النظرية وما هي عناصرها ومبادئها الأساسية، ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التي تنتج للعقاد النقدي في جانيبه النظري والتطبيقي، وللإسهامات التاريخية والشمولية التي حققت به،

ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد في كل ما تعرض له من قضايا الشعر: هما العاطفة أو الوجدان والعسك، وأن هذين المحورين يمكن إرجاعهما بسهولة إلى مصادرها في تراث النقد العربي القديم عند المحللين وابن قتيبة وابن رشيق، وعن هذين المحورين تفطنت في نقد العقاد قضايا كثيرة، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للنص، ويرى أن نقد العقاد لشعبي الذي طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتناء على النقد العربي القديم، لأن هذه الوحدة كانت تعنى لديه وحدة الموضوع والأغراض أكثر مما تعنى البناء الموضوعي الحقيقي في التصور الأسلوبي والنقد الغربي، ثم ينتهي الباحث إلى أن العقاد في تقديمه كان امتدادا متطورا لمدرسة الإحياء النقدي التي بدأت بالرسمي، وأنه استطاع بقدرته الخاصة على التمثيل والخصم أن يمزج منها جاذبا بين الرفاه التراثي وما يتألف منه من الثقافة الغربية.

ويتوغل الدكتور جابر عصفور في تتيح تناقضات المداولة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، فيطرح إشكالية شعر المحدثين حينئذ، بما تضمنه من: تعارض مع القديم ومع الحاضر الذي مازال نابضا على القديم، فالشاعر لمحدث هو الذي يبدع في حاضره ويرتبط بآرائه المتقدم من ماضيه، في مقابل الشاعر الذي يرتبط بالجانب الثلاث منه، ومن ثم يفضّل إشباع المحدث في مجموعة من التناقضات التي تصطبغ بالأذواق السائدة والأناطية الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفة، مما يحدث صدمة المداولة لدى متلقيه، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القفوس وأبي نواس وأبي تمام ليقيم شواحه من تجربة كل منهم على تجليات الحدالة عندهم وبذلك ويتناقل في المستويات الفنية والاجتماعية ثم يستعرض موقف المحدثين والمقلدين محددا العوامل التي أثرت في كل فريق، لافيا يتصل بالشعر أو اللغة فحسب، بل فيما بحيث تتواءم هذه التناقضات في دلالاتها مع ما تولد عن تجربة الشعر المحدث، في يرصد التناقض بين المستوى المفكرى والادبى وكيف أدى إلى تأسيس نقد حديث مع مقابل النقد القبطي القديم وأخذت القيمة المرفعية للشعر تفرض نفسها فتقتصر جودة الشعر بما يثير من لذة عقابة وعشوش مما.

ويقدم الدكتور فؤاد زكريا في مقالته عن الأصالة والمعاصرة الأسطاد الذي يدعي أن يصحك علاقتهما بالتراث، فيرى أن طرح مشكلة القديم والحديث قد خضعت للإسهامات عديدة خلال القرن الماضي، وانتهت في العقدين الآخرين إلى صيغة «لأصالة والمعاصرة» التي روج لها جاك بورك وتلاميذه من العرب، ويحلى دلالة هذه الصيغة فيماذا عليها ثلاثة عيوب أساسية: أولها تصور أن هناك تعارضا بين الفلقين، وثانيها افتراض أن علينا أن نختار بينهما كينديين أو نلجأ في أحسن تقدير إلى عملية تلفيق بينهما، وثالثها أنها تعبر عن خوله في حاضر مجتمعنا، ثم يضى في تحليل معنى الأصالة على اعتبار أنها هي الشيء المائل الذي تمتد خيطه إلى الماضي، ومن ثم يصبح الأصل هو المعاصر الذي يتميز بعمق جذوره التاريخية، ومن ناحية أخرى تعنى للصدق مع النفس والتعبير الحقيقي عن الذات وهذا هو لب المعاصرة، فيلتقي في معنى الأصالة الابتكار والابداع، إلى جانب حكمة الماضي وخبرة التراث.

وتأتي نقوة العدد بعد هذا المحلل لتستقطب المقبول الفلسفي، المعلمة ونلقى ضووا متجدد الأنوار والاصوات على طعاعات التراث المختلفة، مما يؤذن بانتقال الأبحاث في العدد إلى البحوث المتخصصة التي تتميز في مجموعة من الحقول التجانية، يتصمها حلل اللغة الأدبي - من الوجهة النظرية - تتلوه تنوعات التراث المختلفة، وتفتتبه جملة من الدراسات النقدية التطبيقية المتصلة بتوظيف التراث في الأجناس الأدبية المختلفة.

فيحلل الدكتور شكرى عياد مفهوم الأسلوب في التراث العربي في مراحل مختلفة، خاصة لدى بعض الباحثين مثل العربى القرطاجي وابن خلدون، ويعقد موازنة بين مفهوم الأسلوب كما تمثل في الدراسات العربية وكما يمثل في المناقشات الأوروبية القديمة، ينتهي إلى تحقق الفصيلة بين ما سمي بالبلاغة هنا وهناك، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باهتمام الرومانسيين بالمعصر الذاتي والتجربة الشخصية والشكل العضوي والنمساوي ذلك على تصوريهم للأسلوب بشكل انطباعي بعيد عن الانضباط والموضوعية مما أدى إلى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغة لكي يصبح بديلا عن البلاغة القديمة التي

لصوفي وشعر الطبيعة ، ملاحظا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجداني من الطبيعة وموقف المتصوفة الميم بالرموز والشفرات مما يثرى الوعي الانساني باتكون والحياة ، وأخيرا يتحدث الباحث عن المهرات الصوفية وما ترجع اليه من حالات الوجد وبين منهجهم في اللفاة من لغة شعر المحررات في تطوير مصطلحهم الرمزي الحصب .

فأذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفي أقام الدكتور حسن حنفي قصوره له على محورين متوازيين : أحدهما يحدد العناصر الإيجابية التي توقفت ولم يقدر لها البناء في هذا التراث ، والآخر يضيء على السلبيات التي استمرت فيه وعادت تطوره ، فيعرف أولا تراثا فلسفيا بأنه مجموع ما وصل اليها من نظريات في الملحق والطبيعية والإلهيات ، ويصفه بقايلته التاويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبعا للشروع كل بهول ، ثم يرمض جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الديني واحتواء الحضارات المجاورة ومولابة حركة الترجمة بحركات الفقد والتلخيص والتأليف ، وأبدل لغة جديدة تعيد صياغة المعطيات ، ولعل العلم الطبيعي يفرغها المختلفة ، وسيادة النظرة الكلية للسامية التي تتوخد بها الحكمة والعرضية وتحل في شروها مشاكل الإلهيات والكونيات ، أما التباينات التراثية التي هازلت تجتم في تدمير الباحث فحق أفتنا للفكرى . فيصدم منها شبة للملحق الصوري والزرعة التبريرية والمعرفة الاندراكية التي تعتمد على الفيزي ، والترتيب المنطوق للكتابات والظواهر وخضوعها لسيطرة الشروحات الكونية والفيزيائية النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وسقوط التاريخ .

ويقدم الدكتور عن الدين "قوة" تصفها للتراث السياسي في وسائل أخوان المصدا ، وهو تأسس ينظر المذهب الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاستاذي ، وذلك بما يمكنه من صياغة توفيقية بين تجاذبات مصبدة وروافد مختلفة ، تهدف إلى ربط السياسة بالدين ، القاعة ما يسمى دولة الخير ، ومن هذه الزاوية في النظر يبدأ المثال بالمصادر الفكرية للرمال ، ليكشف عن الغزى الذي يضل ما يتيها ، ثم يحدد أهدافها السياسية-المرتبطة بالارتفاع التاريخي والاجتماعي من خلال فرضيات فلسفية مقبلة تقوم على أساسها دولة أهل الخير .

وفي ختام هذه الكتلة التراثية يقدم كلة الدكتور عفت الشيرازي بمصوره لمشكلة التراث التاريخي ، فيجعل المعاني التاريخية ككتبة تراثية ليستهدف منحتها الميم الممن وثقوة الانتماء القومي وحسبة الجماعة وضرورة استفهام للتراث من أجل التعلم منه نص آفاقا لإبداع ، ويضيف اليه فيقول : "إننا نحن العرب في التاريخ يميز نفسه ، مؤكدا أننا عندما نحن في التاويل الكل الذي نمر به اجازات الملحق بالتمسا بملفلة بصداة المستقبل .

وفي القسم الثالث من العدد يتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربي في علوم اللغة وعلومها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النص وفكرة الوضع والقاعة فيه وعن انقياس وإركانه ، ويسجل ملاحظة تردت في مقال الدكتور زكي نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعة تجريدات عليا تشتمل فيها فلسفة النص ، وفي هذا الصدد أشار الباحث إلى النقد الذي طالاه وجهه لشتغلون . يعلم اللغة الحديث وهو منهم - إلى النعاة العرب لاصناعهم . هذه التجريدات وأغنامهم على الميابة العقلية في تناول نشاط ينبغي أن يرمض بالمنهج الوصفي ، ولكنه هنا يجري لونا من رد الاعتبار لهذه النعاة في ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذي يمل بمشورا من شأن النظرة العقلية فيما نلاد به تنومسكي ضاعب المذهب التحويل من الاعتماد على الأبدية العميقة التي تستبطن منها بليات سطحية متعددة ، كما يدلع الباحث شبة بعض المستشرقين في رد الأفكار الموحية إلى الملحق الصوري الارسطي والوضع أن تفكير النعاة العرب يعتمد على الملحق المادى وقد الفلر للواقع .

ثم انتقل الباحث إلى الحديث عن لغة اللغة عند العرب ختمها إلى المعاجم باعتبارها تمثل أكبر جهد بذله العرب في حقل لغة اللغة لم يسبقهم إليه سوى الصينيين ، ومع ذلك لعل يحدد نقاط الضعف التي تعاني منها هذه المعاجم ، ويتوقف في نهاية بحثه عند الأبدية فيستعرض تشابها في وحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة إلى مجال الصناعة ، ويعرض لاسهامها الثلاثة المعاني والبيان والبدع فضلا الحديث في علوم اللغة .

ويأتي بعد ذلك في حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب الصوفي كوحدة متميزة في تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جوده نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورها في إرساء لون من المعرفة الفلسفية يمتد على الانسراط في الوعي الذاتي ونبذ المألوف وتكتيف الإحساس مما يجعل التصوف الشعر يؤسسان وحدة تنصهر فيها الفكر والشعر ، فأذا التصوف والفن شعور بالأفكار وتفكير بالمشاعر ، ويقرر الباحث من الموجه التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفي حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفني عن تجاربهم ، ثم يحرض للشعر الصوفي في مجالات الغزل والطبيعة والمحر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفي أو إخفاقه في المواءمة بين أجواب الرمن الصوفي للجوانية وزخرف البدع البراني في الإله ، ويقرر الباحث أن شروح هذا الشعر قد انتهت إلى نسخ من الألبية في تفسير كتاباته وإشاراته ، ويدعو إلى ضرورة تنسادة الملحق في هذه الشروح بوصفها غربا من التاويل والتحليل الرمزي الذي قد ينجح أحيانا ويتفلس أحيانا أخرى . ويجعل الباحث البناء الرمزي لشعر الغزل

الشعراء المحدثون لتوظيف تلك للمعطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التي تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطي مساحة الشعر العربي الحديث بكل تنوعاته الإقليمية والمذهبية .

وبعد فإن القسم الثاني من المجلد الذي يأخذ عنوان المواقف الأدبي يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها أن تمتد لتغطي مجالات الانتاج الحديث في الشعر والرواية والمسرح ، ولكن تضييق العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا تقتصر على مقال الدكتور صلاح فضل الذي بحث فيه انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل ، ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب في المعالجات التراثية من خلال العرض العلمي لأهم الكتب المتعلقة بالتراث ، ومن الواضح أننا نولي عرض الكتب أهمية تتجاوز ما درج عليه القارئ العربي ونحاول أن نربطها بالمحور الرئيسي للعدد ، كما نقدم عرضا للدوريات الانجليزية والفرنسية ولأهم الرسائل الجامعية ولمجموعة من الكتب التي صدرت في مصر عن الأدب والنقد في الآونة الأخيرة .

ولسنا أخيرا بحاجة الى تأكيد بعض المسلمات التي تعودت المجلات النورية على تروييدها ، مثل مسئولية كل كاتب عن مادته العلمية وآرائه الشخصية ، وإن معيارنا الأساسي في اختيار البحوث هو جدية تناول وعلمية المنهج ، وأنتا لن ندخر جهدا في سبيل تقديم إنجازات حقلية في مجالات النقد ونظرية الأدب في الأعداد القادمة .

ثم يطرح عبده من الأسئلة عن التراث التاريخي وعن خصائصه الأساسية ، وكيف يكون مصفرا لوعي حضاري أصيل ، ويحجب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك الى ضرورة قيام تفسير حضاري شامل للتاريخ ، يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والمصنوع الروعي ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة ، تهيئنا لفهم أجسدى لتطور الأحداث وإدراك أفضل لواقعنا الحضاري ، على أساس الربط بين مبدأ الأبدان والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات ، إذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

ويتحول إيقاع العدد عندئذ لي طرح إشكالا تطبيقية لتوظيف التراث في الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث في المسرح شارحا فكرة الوعي بالتراث ومدى تمتلها في الماضي ، وتفتح هذا الرعي وتطوره شيئا فشيئا في العصر الحاضر ، مسجلا المسافة بين بدايات هذا الوعي كما تمتلث في الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهايات التي تحققت في السبعينات من هذا القرن ، وصور القياس لعلنا المنظور هو مدى تحقق الوعي بالواقع في كل حالات استلها التراث الى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستلها أو التوظيف كما تمتلث في عدد من المسرحيات يبدأ بشوقي وينتهي بالدكتور سمير سرعان من حيث العناصر الفكرية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التي صاحبت تطور ذلك الوعي هي قيم الكرامة والحرية والعدالة وما طرحه المسرح بالنسبة إليها من إشكالات .

وتكمه الدكتور مبرز قاسم عن منظور حديث إذ تحليل الخلفية التراثية لفنان عربي هو جبرا إبراهيم جبرا في روايته « البعث عن وليد مسعود » من خلال تمثل التراث كمجموعة من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوي القائم في التراكيب المستوكة الى المستوى للتصني للخيال في الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأسطوري الذي يستوعب النماذج العليا للوجدان الجماعي ويرمز لها بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثة وتشكيلها في آن واحد ، كما يمكنه من مواجهة مازق تمدد روايته التراثية وحله بالمتنوع على الصيغة الواثبة الخلافة .

في حين يقدم الدكتور علي عسري زاوية مسحا وتنبها منظما لأشكال توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، واستخدم معطياته استخدانا إيحائيا رمزيا لحمل الأبعاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصادر التراثية الى أنواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويعده معطياتها المستفردة من شخصيات وأحداث ونصوص ، ويعمهم تراثي وقوالب فنية وعناصر بلاغية وموسيقية . ويرصد مختلف « التكنيكات » والأماليب التي ابتدعها



وحدة التراث



امتنا العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وأدبي ، ونسوز تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الإنسانية نود يهدي الإنسان سواء السبيل منتقلا به من الظلمات الموحشة الى عوالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الالهية رليصة وعبادات وفضائل تظهر نفسه وتزكي قلبه ، وقيم عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعلمه للملم والمعرفة والانتفاع بالحياة ، وقيم اجتماعية تدفعه الى العدالة والمساواة بينه وبين المراد الامة في جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحرته حتى في دينه .

وبهذا الدين الحنيف الخيالي - لا بالسيف - فتح العرب ايران واستولوا على اقصم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السبيل النوراني سريعا الى شمال افريقيا حتى المحيط في الغرب والى اواسط اسيا والهند في الشرق . وكل هذا العالم الكبير فتح للقرآن الكريم ، مغاليق القلوب من سكانه ، فاذا جسم يستلون في دينه افولجا ، واذا اللغة العربية القرشبة تكتسح كل ما التفت به من لغات في تلك اللبلدان ، اذ كانت ثلاثه قرضا مكتوبا على كل مسلم ، وايضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا صافيا شفافا .

فهجروا لغاتهم الى لغة ، واتخذوها لسانا لهم يميرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم .

والقرآن بذلك عمم ونجدة الدين ، وعمم ايضاً وحدة اللغة في امته من اوانسط اسيا الى المحيط حتى بين من لم يتايهوا دينه من اهل الديانات الاخرى مساوية وغير مساوية لسور العربية . وخصائصها البلاغية الرائعة ، ولغوتها في الاشتقاقات والامتصالات اللغوية ، مما وسعت محيط العربية ، ونجتها خلية بان تكون لغتها عالمية . ويكفي انها حين غزت اللغات القارية في

● وحدة التراث

منطقة للشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والبربرانية واليونانية التي كانت شائعة في الشام ودواوينها وكذلك في دواوين مصر استعملت عليها جميعا ، وملكت من السكان في تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة .

ويجانب للقرآن الكريم وجميعه الإلهة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوي الذي يوضح ويفصل تعاليم الإسلام الروحية والأخلاقية والمقالية والاجتماعية والإنسانية ، وكان الصحابة يرون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه يحتهم على ذلك ويحضهم عليه . وقد أخذت تنهض بسرعة - منذ عهد - حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلقونه يوميا للاستماع منه إلى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل إلى القبائل رسلا ليصلوا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يحلان من كل شئون الدين في عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه . وبمجرد انتشار الصحابة في الأمصار الإسلامية أخذوا يلفنون للمسلمين في أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله . وسرعان ما تفرّد منهم في كل بلدة إسلامية معلمون يتحلّق الناس حولهم في المساجد ، يقرءونهم الذكر للحكيم ويرويون لهم الحديث النبوي ويستظنون لهم القول في تفسير القرآن وفي العبادات وما سنه الإسلام في المعاملات .

ويعنى فريق من الصحابة في الأمصار الإسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشترونها أمانة في كل عصر ، وتميز منهم جماعة تكون هي القراء السبعة الذين اشتهروا في العالم الإسلامي إلى اليوم ، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة في للشارق والمغرب . والحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثاني الهجري تقريبا ، ومن زمنهم إلى زمننا تراث القراءات واحد ، لا يصحبه أي اختلاف من جيل إلى جيل .

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم ، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحمله التابعون عنهم إلى آفاق الأرض : إلى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض إضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل إلى جيل حتى سجلها الطبري في تفسيره المصنوع لآخر القرن الثالث الهجري . وتظل مادة هذا التفسير يأتين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبري من غزاة في أفغانستان إلى قرطبة في الأندلس .

وهذا نفسه يلاحظ في الأمهات من كتب الحديث النبوي وشرحها ، ولعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخاري المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مراراً علماء يمتدّون من بسط وهراء في أفغانستان إلى قرطبة في الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابي البستي الأفغاني وابن بطال القرطبي والنزوي الدمشقي وشرحه مطبوع ، وشرحه المصريون مراراً كثيرة من أمثال ابن الملقن والبليغيني والعاملي ، ومن شروهم المطبوعة فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطلاني المتوفى سنة ٩٢٢ ولصنم الصمّيح يشرح في الحقب المتأخرة مثل شرح القاري الهروي المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسي المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح علي زاده حلي المتوفى سنة ١٠٦٧ . وكل شراح من هؤلاء الشراح كان يرجع إلى الشراح قبله . ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخاري يسجد أن الله صاحبه أصبح تراثاً عاماً مشتركاً للمسلم العربي جميعه ، ودلالة ثانية هي أن شروحه تحولت بدورها تراثاً عاماً للأمة ، فما يؤلف منها شارح في أقصى الشرق مثل بسط وهراء يتكف على قراءته للعلماء في أقصى الغرب في فاس وقرطبة ، ولو أننا عينا بأن تجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخاري لشغل ذلك منا شتر الصفحات . ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال في مصر أثناء المصهور الوسطى إلى ما يشبه عملاً شعبياً . إذ كان يقرأ في

حقيبة متاخرة ترى أسماء أئمة المذهب تتروى جميعاً لا يضيف منهم أحد مثيل من سمينانهم. ويقل العز بن عبد السلام والزملي .

وبالمثل كان المذهب الإمام ابن خنبل أئمة كثيرون حقلوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ خصال مؤسسه ، ونمت منه فروع في العالم الاسلامي وخاصة في الشام ، وعينيت به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمة عبد الفتى القلقسى الحنبل وابن تيمية .

وكل من يقرأ في كتب هذه المذاهب الأربعه الأساسية في الفقه والتشريع وينظر في مؤلفاتها ويلتزمها يلاحظ أنهم مؤلفون على تسلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، إذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين في هذا المذهب أو ذاك .

وتستطيع أن تتاحل ذلك بوضوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فأنك إذا رجعت إلى الديباج المذهب لابن فرجون الخاص بفقهائهم الخاص بفقهائهم المذهب فرجون والى كتاب طبقات الشافعية للسيبكي أو إلى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبي عمير رأيت توا أن لكل بلدة كبيرة فقهاء في المذاهب الأربعة ، فذا أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجدت فقههم واحداً أو قل تراهم الفقهى واحداً لأنه تراهم مشترك ، ولا فرق مثلاً بين أصول الفقه الحنفى وفروعه في بلدة وفروعه وأصوله في بلدة أخرى ، وكل ذلك نفسه في بقية المذاهب .

— ٢ —

وما قلناه عن وحدة التراث الدينى يستحق على التراث النحوى والفروى والبلاغى ، أما التراث النحوى فمد فيه كتباً سببوية — منذ ألف — المصدر الأساسى لمادته ، وأخذ تلميذه الأختص الأوسط ومن جاوره بعده من نخبة المدرسة البصرية يعتمدون عليه ، فاتحين الأبواب للاجتهاد ، مستعملين كثيراً من الآراء ، مؤلفين في النحو كتباً كثيرة ، وبالمثل صنفت الكوفة في النحو ، واستحدثت فيه مذهباً شام الغراء أركانها ، ونقلت نخبة مدرسته يجهلون ويستنبطون ويؤلفون كثيراً من الكتب ، ثم جدت في النحو ومدرسة ثالثة ببغداد ، أقام مرجعها نخبة مختلفون أهمهم أبو علي الفارسي .

وسنرى نقرأ في كتب المدرسة البغدادية الثالثة سنجعها لا تترك رأياً لمام من أئمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية إلا تذكره ، ثم يحاول انتقاها بدورهم النفوذ من خلال ما قرؤوه

للساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة في شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث في كثير من البلدان العربية ، وكانت تفتقد بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته .

وما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث الدينى الروحي المذاهب الفقهية ، ومعروف أن مذهب الإمام أبى حنيفة أقامها وأنه نفساً في العراق ، وقد ناه في مصنفات كثيرة تليسه محمد بن الحسن الشيباني البغدادي ، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته ، ولم يلبث أن ظهر في المذهب تلميذ مصري خصب الملكات هو أبو جعفر الطحاوى فكتب مصنفات بديسة حملت عنه إلى جميع الآفاق ، وتعاقب فقهاء الأحناف في العالم الاسلامي ، وتعاقب لهم مالا يكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله في الفقه الحنفى ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه — منذ أبى حنيفة إلى زمنه — من رأى أو فتوى في مسألة من المسائل الشرعية . ويحاول ذلك نفسه في العصور المتأخرة كتاب الشروح والحواشي .

ولنأخذ مذهب الإمام مالك في الحجاز ، وفيه وضع كتابه « الموطأ » الذى كان يلقبه بالمدينة المنورة ، ونسب مذهباً به تلميذ له مصرى هو عبد الرحمن بن القاسم في مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فرعاً كثيرة . وعن ابن القاسم أخذ المذهب تلميذه مفرى هو مسجون القزويني للترسوى ونشره في المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضاً يحيى بن يحيى الليثى فقيه الأندلس وإمامها ، وكان قد تلمذ مالك ثم تلمذ لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده ، وعاد إلى قرطبة فشر المذهب بها وبالأندلس . وأمهت فرائض منه إلى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهاء المذهب يؤلف فيه على من الصور مستظمين بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذكراً دائماً أو اسمهم وما لهم من اجتهادات واستنباطات .

ويؤلف مصر الإمام الشيباني وبها توفي ، وتتلقى عنه مذهب ، ويحل عنده إلى جميع الأقطار الاسلامية ويتكاثر أتباعه لا في مصر وحدها ، بل أيضاً في الشام والعراق وإيران ، وتلميذيه المصريين : للزنى والبويطى فضل كبير في نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون في مختلف الأزمنة مثل أبى إسحق الشيرازي وإمام الحرمين الجوينى الخراساني والرافعي القزويني والنووي الدمشقي وابن دقيق العيد المصري ، ولهم ولأمثالهم عشرات الكتب في المذهب وعشرات الشروح والحواشي . وسنرى ترجع إلى حاشية في

وتضرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوى فإنه حين ترك موطنه : الأندلس الى القاهرة فرض له علماءها وطيفة فى أحد المساجد واستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقى ، وهو نفسه ما حدث لكثيرين من العلماء قبله وبعده ممن نزلوا فى القاهرة ، واتخذوها موطناً لهم ومقاماً ، وهم يعدون بالمشركات ، ولم يكن ذلك يحدث فى القاهرة وحدها ، بل كان يحدث فى كل مدن العالم العربى ، فهو عالم واحد ، علمه دائما واحد وتراثه واحد .

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث فى النحو كانت تمت نفس الوحدة فى التراث اللغوى وكتبه وصاحبه ، فمن يؤلف مجيما أو كتابا لغويا يضع للكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصيب عياله يستمد منها مادته ، ونمثل لذلك بمجمّع تهذيب اللغة للأزهري المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر فى مقدمته مجيما أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجما لهم ترجمات موجزة مسح ذكر كتبهم التى انتفع بها فى مجيحه ، وقد ذكرهم واحداً واحداً حتى يبلغوه أربعة وثلاثين عالماً لغوياً فى مقدمتهم الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا فى السبعة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجوهرة ، وقال انه نقل عنه حروفاً يسيرة .

ومن أروع ما يصور للتواصل الوثيق فى التراث اللغوى كتاب المخصص فى اللغة لابن سيده . لصرير المتوفى سنة ٤٥٨ وهو معجم يحسب الموضوعات والمعاني لا يحسب الألفاظ وانكليات ، ونراه فى مقدمته يذكر حشداً ضخماً من مصادره فى مقدمته كتب الأصمعى فى السلاسل والاسبل والخليل وكتب أبى زيد فى الغرائز والجسرايم وكتب أبى حسان السجستاني فى الألفاظ والحشرات والطير وكتابات أبى عبيد القاسم بن سلام فى غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل فى الصفات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابي فى النوادر وأبيات المعاني والمخيس وكتب ابن السكيت فى أصلاح المنطق والألفاظ والفرق والأصمات والزيرج والمتنى والمكنى والمبنى والمؤانى والممدود والمقصود ، وكتب أبى حنيفة الدينورى فى النيبات والأنواء وكتابات ثعلب فى الفصح والنوادر وكتب المبرد فى الذكر والمؤثث وغيره وكتب ابن قتيبة فى الأثرية ومعاني الصعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والمقداد وكتب للملحاني فى اللغة وكتابات كراع المصرى : المنضد فى اللغة ومختصره المجرّد ، وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية الخاصة

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يسميهم اليها سابقين . وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية . ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان فى مصر والأندلس ، وقد وضع أئمتها نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنبط آراء مبتكرة جديدة .

وبذلك تحول كتاب النحو الكثير منذ القرن الخامس الى ما يشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فانباي وفتح وتعرض قواعد ومسائله ، وتذكر فيها آراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفية والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لانتمائها ، ويختار لنفسه منها ما يراه أكثر سداداً ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جديدة . والقرأ فى شرح ابن عيسى الجلبلى على كتاب المخصص فى النحو للزمخشري الخوازمي أو فى شرح الرضى الاسترأبادي الطبرستاني على الكافية لابن الحاجب المصرى أو فى كتاب التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسي أو فى كتاب ارتشاف للضرب أى غسل النحو لأبى حسان الأندلسي أو فى معنى اللبيب عن كتب الأعراب لابن هشام المصرى أو فى معجم الهوامع للسيموعلى أو فى حاشية الصبان على الأشوسنى ، فاستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى ، تتماق فيها آراء جميع النحاة : بصريين وكوفيّين وبغداديين وأندلسيين ومصريين ، حتى لتعجب أشد التعجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابغين على جمع هذا التراث النحوى الهائل منذ سيبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك إلا لأنه كان تراثاً واحداً ، وهو تراث اشتكرت فيه الأمة العربية جميع نحاتها من أقصى الشرق فى خراسان الى أقصى المغرب فى الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة المأخذين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأئمة عاشوا فى بلدة كبيرة واحدة ، وكل نحوى يعرف الأئمة السابقين له فى مختلف بلدانهم ، وكانهم مواطنون له يوطنونه فى بلدته ، وما يشعرون يوماً وبخلافهم فى غديهم ورواحهم ومحاضراتهم واملاهم . ولذلك كنت دائماً تجد المعالم العربى - لا فى علم النحو وحده بل فى كل العلوم وخاصة الدينية - حين يبرح أقليمه الى بلدة فى إقليم آخر لا يشعر أنه قريب ، اذ كثيراً ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصنفاته ، فإذا علمائها يرحبون به ، وإذا هو يجد طلاباً يريدون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقته لاستماع دروسه .

والفخر الرازي والمزكاكي النمشقي والتنوخي
البغدادي وابن الأثير الموصلي ويعني بن حمزة
اليمنى

وإذا مضينا بعد هؤلاء البسلافين الأعلام إلى
عصر المتن والشروح وجدنا الخطيب القزويني
الدمشقي داراودندرسا يؤلف في البلاغة متنا
طريفا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجرّد
غير عالم في البلدان الإسلامية لشرحه ، فيشرحه
في أقصى الشرق السعد التفتازاني ويضع على
شرحه السيد الجرجاني حاشيته ، ويشرح لنثن
أيضا عصام الدين الاسفرايني الخراساني ،
ويشرحه أحمد طه المغرب ، ويشرحه بهاء
الدين السبكي المصري . فالتلخيص تراث بلاغي
عام ، ليس تراث دمشق وحدها ، بل هو تراث
جميع البلدان العربية ، وكل بلد يتجرّد منها
عالم لشرحه

ومن يرجع إلى مقدمة شرح السبكي على متن
التلخيص يجد يدرك أنه استعان في شرحه
بثلاثمائة كتاب ، وكثير منها لا نعرفه ، لأنه
لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات
الكبرى أو لأنه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره
وهو مطبوع بين أيدينا كتاب البديع لابن انعمز
واعجاز القرن للبرماني والأصناعتين لأبي هلال
المسكري والكشاف للزمخشري ورسر الفصاحة
لابن سنان الخفاجي والوساطة لعلي بن عبد العزيز
الجرجاني والبديع لابن منقذ ودلائل الاعجاز
وأسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الإيجاز للفخر
الرازي والمثل السائر لابن الأثير والمصباح
لبدر الدين بن مالك والبيان لابن الزمكسائي
والأقصى لأقرب للتنوخي وشرح بديعية صفي
الدين الحلبي وشروح كتاب المفتاح للسكاكي
من مثل شرح قطب الدين الشيرازي والترغزي
والكاظمي أو غير ذلك من مصادر — كثيرة انتفع
بها السبكي في شرحه .

ولعل في ذلك كله ما يصور مدى وحدة
التراث البلاغي ، فكل ما ألف في البلاغة
وطومها وكل ما اتصل بها من كتابات في النقد
وعلم الأصول والنحو — كما مرّح بذلك السبكي
في مقدمة شرحه — تصبح مادة له في صنع
هذا الشرح ، وإذا أنت أخذت تقرؤه وجنست
علماء البلاغة معروضين عليك عرضا علميا دقيقا
منتهى الدقة ، كل عالم وأفكاره وما اكتشفه من
قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولا يخطئك
أيضا أن تعرف لهذا العالم أو لذلك افكساره
وأراه داخل هذا التراث البلاغي الممتد نهره
الكبير من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسي ،
كما لا يخطئك أبدا أن تشعر بوحدة تسمود
هذا التراث .

يذكر ابن سيده المعاجم التي استعان بها في تأليف
مخصصه ، وهي معجم العين المنسوب إلى الخليل
ومعجم الجهمرة لابن دريد وكتاب البارح لأبي علي
القالي وكتاب الزاهر في معاني كلمات الناس لأبي
بكر الألباري .

ويتبين من هذا السرد الذي وضعه ابن سيده
في مقدمة مخصصه لكتاب اللغة التي اطلع عليها
أنه لم يترك كتابا قيما فيها مؤلف في طول للعالم
العربي وعرضه إلا اطلع عليه وأفاد منه ، ولم
يكتف في مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة ،
فقد ذكر في مقدمته أنه رجسح إلى كتب نحوية
مختلفة في مقدمتها كتاب سيبويه ، وكتاب
الإيضاح في النحو لأبي علي الفارسي وكتاب الحجة
في علل القراءات السبع التي دونها استأذنه ابن
مجاهد في كتابه السبعة في القراءات وأيضا
كتب اصطلاحاته مثل العليسيات والفسادات
والشيرازيات والبصريات إلى غير ذلك من كتبه ،
وشرح السمراني على كتاب سيبويه وكتابات ابن
جنى في الحسائص ورسر الصناعة ، وشرح
كتاب سيبويه للرماني وتفسيره للقرآن .

وهذا عالم واحد من علماء اللغة في أقصى الغرب
بمصرية إلى الأندلس يحاول أن يؤلف كتابا في
اللغة فيجمع له كل الكتب وللمعاجم اللغوية التي
ألفت في البلاد العربية حتى أقصى الشرق . ولعل
في ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغوي
كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وأن
رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى في تلك البلدان
لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه . وكان الوطن
العربي جميعه إزاء التراث كان — كما قلنا —
بلدة كبيرة واحدة ، يتعارف أهلها على كل سكانها
السابقين ، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء ، وهم
يقربون ما يؤلفون لهم ويصنفون .

وهذه الوحدة في التراث تلتقي بها في علوم
البلاغة ، فمثل وضع الجاحظ أصولها الأولى
ولاده ابن المعتز يضع علم البديع أحد علومها
ومحسناته تكتاى علمائها ومصنفوها من مثل
قدامة وابن وهب وابن طباطبا وابن هلال
المسكري وابن سنان الخفاجي . ويضع
عبد القاهر الجرجاني علم المعاني ويعطي علم
البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيغته
النهائية . وتضاف إلى المحسنات التي ذكرها
ابن المعتز محسنات جديدة . وتتحوّل تلك
المحسنات وقواعد علمي البيان والمعاني عند
عبد القاهر إلى ما يشبه نجوما قطبية يستضيء
بها في جميع البلدان العربية من قاموا على
التراث البلاغي من أمثال الزمخشري والخوارزمي

- ٣ -

ولم تقف هذه الوحدة عند ترائنا الروحي وعلومه ولا عند ترائنا النحوي واللغوي والبالغي . وما استبح به من العلوم ، بل امتدت أيضا الى ترائنا الذي اتصل بعلوم الأوائل : الفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد أن ترجمت هذه العلوم الى العربية في القرنين الثاني والثالث للهجرة تحولت سريعا ترائنا واحدا مشتركا بين جميع الأقطار العربية . ومعروف أن حركة الترجمة للفلسفة والعلوم اخذت تنشط في بغداد بقوة إذ اهتم بها خلفاء بني العباس وكانوا عليها المترجمين مكافئات كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كانه لا يبق كتاب مهم يوناني أو فارسي أو هندي إلا ترجمه النقلة ، وقد اكبروا على العربية يتزودون منها ازوادا كبيرة ، حتى ينقلوا النقل ويحكموه . ويقال ان النقل أولا كان نقلا حرقيا ، حتى اذا كان مصر المأمون اخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالمترجم لكتاب يقرأ الفقرة فيه ويتمثلها لم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من الحسب بحيث تكون سريعا للعرب عالم كيميائي كبير ، هو جابر بن حيان الذي عاش في القرن الثاني الهجري وترك في الكيمياء رسائل أصبحت اساس هذا العلم واصوله في العربية . وتوسع الحركة العلمية والفلسفية في عصر المأمون ، فظهر عالم رياضي فذ هو الخوارزمي واضع علم الجبر لأول مرة في تاريخ الرياضيات ، كما يظهر أول فيلسوف عربي بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف ، وتقصّد الكندي . وظهر بعد الكندي والخوارزمي وجابر بن حيان فلاسفة وعلماء عرب لا يكادون يحصون عددا

ولسنا بمجال الحديث عن مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشأ عنها من فلاسفة نابهن في مجالات الفلسفة وعلماء أفاضل في مجالات الرياضة والكيمياء والطب والطب والطب . اما نريد أن نلفت الى أن كل علمائنا وفلاسفتنا في الأقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علمية ولا فلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفية والعلمية واحدة ، ولا خلاف في أي مصطلح بين الرازي والفارابي وابن سينا في الشرق وغنفل بعلوم الأوائل . ومن يقرأ الكندي والرازي والفارابي وابن سينا في الشرق يستطيع أن يقرأ بسهولة أيضا ابن باجة وابن رشد وابن طفيل في الغرب . وعلم كعلم الطب الذي أودعه ابن سينا كتابه القانون لا يجد التخصص في الطب بالشام مثل ابن القف

وبعصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا باي بلد عربية أخرى في مختلف الأزمنة الماضية أي صعوبة في تمثيل كل ما كتب لانه كتبه بنفس المصطلحات التي كانت متداولة للخط في العالم العربي .

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم في الطب أو غير الطب وكل ما يحويه في علمه من تجارب ويحصل عليه من نتائج يشيع عنه في الأمة العربية ويتدارسه أبناءها في كل بلد ، وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف في إيران أو في بغداد أو في أي قطر عربي يشيع في الأقطار الأخرى ، مما هيا لهفة فلسفية وعلمية كبرى ، إذ تعاون علماء الأمة وفلاسفتها في كل فرع من فروع العلم وفي كل جوانب الفلسفة واتجاهاتها ، وكل تال يأخذ عن سابقه ويؤسس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيا بقوة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم في الأمة ترائنا مشتركا ، بل ترائنا واحدا

ومما يدل بعق على احساس الأمة بوحدة هذا التراث وأنه يتشعب بذاتيتها وشخصيتها اننا نجد عرب الأندلس يتسكون به ، ولا يحاولون أي محاولة في الاستقلال بحركة علمية أو فلسفية أساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان ترائنا معروفا في الأندلس قبل دخولهم إليها ، غير أنهم لم يفتكروا في نقل هذا التراث الى العربية ، وكانهم أنروا التمسك في قوة بالتراث المترجم الشرقي وما أضاف إليه علماء الشرق وفلاسفته ، مما أحاله ترائنا للأمة ، ترائنا مشتركا ، لا تقتصر به بلدة دون بلدة ولا فيلسوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم في محيط الأمة من أقصى الشرق الى أقصى الغرب .

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة ، وبالمثل كان العلم العربي علما مشتركا ، بحيث يحس العالم العربي احساسا قويا بأنه حلقة في سلسلة متصلة ، وهي سلسلة كما تصلة بأسلافه تصلة بعاصريه ، فإذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن أقرب الأشياء ان كانت الكتب تنقل في تلك العقب الماضية بسرعة قد لا تصورها الآن ، ويبدو أن عمل الوراق كان واسعا جدا وأن القراءتين كانوا بمجرد أن يكتبوا كتابا لعالم ينشروه في أوسع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية الى البلدين المقدسين في الحجاز ، فكان العلماء يهرون بالورائق ويأخذون منهم الكتب الجديدة .

وكان العلماء يتراسلون ، علماء الفقه وغيرهم ، وبالمثل اصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسمونها ،

البلدان العربية وفلاسفتها في كتاب واحد اعتقاداً منهم بأنهم مشتركون في تراث واحد برآن وحدة عليية جامعة تضمهم لا فرق بين إيراني وعراقي وشامي ومصري وأندلسي ، فهم جميعاً علماء عالم واحد وتراث علمي واحد .

- ٤ -

وعلى نحو ما كانت تعم في الصالح العربي وحدة في التراث الروحي والعلمي يجمع فروعه كانت تعم وحدة قوية في التراث الأدبي شعراً ونثراً ، أما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على من الأمتة ، إذ ظل نظام قصيدته القديم بأوزانه وقوافيه . وحقا ظهرت عند الصابيين وفي الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزدوج وفنهمهمات أو المنسجمات والرباعيات والهوشحات ، ولكنها جميعاً تطلعت في أحشاء القصيدة التقليدية ، تطلعت من موسيقاها ومن معانيها وصورها ومضامينها . ولعل هذا هو الذي كتب لهذه الأنماط الصديدة أن تحيا وتزدهر بجانب القصيدة الأم التقليدية وبمجرد أن ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت في العالم العربي جميعاً ، وأصبحت في كل قطر منى جزءاً لا يتجزأ من شعره وقننه . ونفس الهوشحات - وهي أكثر هذه الأنماط مجديداً - اختيرها في رأى بعض الباحثين الأندلسيون ، ومع ذلك لم يعضوا عروضها ، إنما الذي وضعه شاعر مصري هو ابن سبابة الملك في كتابه المشهور : « دار الطراز » - وهو يقوم في وضع عروض الهوشحات مقام الخليل بن أحمد في وضع عروض الشعر الجليلي - وهو - بما نظم من هوشحات - قمة رمزا لدورة جديدة لها بظلال فيها هو وغيره ممن يخلطون من المصارفة أمثال أحمد بن حسن الموصلي وابن مقبل والعرابي - وابن نباتة المصري - وحسن الذين الحل العراقي على كثيرين من وشائج الأندلس فلم تعد الهوشحات فناً غالياً للأندلسيين ، بل أصبحت فناً شعرياً غريباً عاماً أو تراثاً شعرياً للعرب جميعاً .

وحتى الأرجال الصافية يتكبرها الأندلس وتشيخ منها إلى العالم العربي ، ويقول ابن سبابة في منتصف القرن السابع الهجري أنه رأى أرجال ابن زرقان أكبر رجالي الأندلس تروى بغداد أكثر من روايتها بالغرب ، وهو لا يريد بالغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد أيضاً الأندلس . وبمجرد أن انتقلت أرجال الأندلس إلى المشرق حاكمها المشارقة وأبصروا فيها - فحقن الشعر الغامى بثقة عربى يصبح تراثاً

أصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرسل عالم من وطنه إلى وطن عالم آخر ليناقشه في هذه المسألة من العلم أو تلك وليراجمه في بعض آرائه ، وربما بقي في البلدة الجديدة فترة ينظر عالمها ويطرحه في بعض المسائل ثم يعود إلى بلده ، كما صنع ابن بطال طبيب بغداد فانه رحل منها إلى القاهرة ليلقى طبيبها على ابن رضوان ، وكانت قد كثرت الرسائل والمحاوير بينهما في بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطال مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان في بعض الأمراض والأدوية ، ولعل في ذلك دليلاً واضحاً على ما نقول من أن لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة وبالمثل كانت مصطلحاته والأما استطاع هذان الطبيبان - بغدادى والمصرى - التفاهم ، ولو أن ما تلقاه أحدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفاً في لغته ومصطلحاته مما تلقاه الآخر ما اجتماعاً ولا اتقيا ولا مراسلاً ولا اشتراكاً في مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيما كانوا يرسلون من بلدانهم رجلاً نهائى إلى بلدان أخرى ويستقرون بها ، ولتقصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم البصيرة المشهور فانه هاجر من بلده البصرة إلى القاهرة ثم أقام بها إلى وفاته فيفسد منه الطلاب والعلماء والفلاسفة بلغة الفلسفة والعلم التى كانت قد أصبحت لغة مشتركة بين الإقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر إلى القاهرة ابن البتطار - الملقب بالأندلسي - وقد جعله سلطانها الكامل رئيساً على جميع البشايين بمصر . وطبعاً إن كانت لغته الطلعية نفس لغتهم ، وهو بعد أهم صيادلة العالم العربى ، وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته إلى العالم العربى لا إلى موطنه القديم الأندلسى ولا إلى موطنه الحديث مصر . وكان السبيل في أى بلد عربى لم يكن عالماً لبلده فحسب ، بل كان عالماً نالته العربية جميعها ، فلهذه جميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد

ولم يهيه ذلك لوحدة في التراث العلمى فحسب ، بل هيا نهضة طلية كبيرة ، إذ تعاونت عقول كثيرة على الرقى بكل علم ، بحيث كان علماءنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت أقطاره ، ولكل قطر دولته السياسية ، أما في العلم فكانوا جميعاً يشعرون بأنهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة طلية واحدة تمتد أطنابها حتى تشمل الوطن العربى جميعه . ويدل على ذلك أوضح الدلالة أن أسلافنا حين ترجموا لمناهمم التخصص بمعلوم الأوائل وفلاسفتهم لم يخصوا علماء أى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعوا علماء كل

خبرته : « ان اهل هذا الافق (الاندلس) ابوا الا متابعة اهل المشرق يرجعون الى اخيارهم المعتادة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نطق بتلك الافاق غراب او طن باقصي القسام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شأن الاندلس وحدها ، بل كان شأن جميع البلاد العربية ، فقد اكبث على التراث الشعري واستوصيته وعملته ، ولم يبق بلدة في العالم العربي الا ضمتها الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليد ، وهي ليست المحافظة التي تعنى الجنود ، فقد كانت تجدد فيه وتولد وتفرع فروعها موقفة على نحو ما حدث في الاندلس نفسها ، فانها جددت وابكرت في كثير من معاني الشعر والكلام وصوره ، وامتدت تجددها الى الاوزان والقوافي ، فزاجت بينها وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تنفصل بها عن التراث الشعري العربي ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رواسبه المعنوية والتصويرية ، بحيث شابت موشحاتها في البلدان العربية ، ولم تعد محتكرة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقاً عاماً من حلق التراث الشعري العربي .

وهذه انوحدة الوثيقة للتراث الشعري عند العرب وكل ما يجد فيه ترى في صور مختلفة ، منها . ان تترجم لشعراء اقليم عربي لا يثبت ان يترجم لشعراء جميع الاقاليم العربية وبدا ذلك التعالي في كتابه « انتيمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الاندلس ، وتبعه الباخري يصنع صنيعه في كتابه « دمية القصر » وصنع مثلها الخطيري في كتابه « زينة الدهر وعصرة اهل العصر » وبالمثل الف العماد الاصمعي الكاتب صلاح الدين الايوبي موسوعته الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان العربية في القرن السادس الهجري ، وقد نشر منها خمسة مجلدات من العراق وثلاثة مجلدات من الشام والجزيرة العربية واثنان من مصر واثنان عن المغرب والاندلس . وجميع هؤلاء الشعراء - في راي العماد الاصمعي ومن سبقوه الى هذا المنهج في التأليف - انما هم شعراء امة واحدة ، واشعارهم تمثل تراثا واحدا ، مهما ابعثوا في بلدانهم شرقا او غربا ، وكان كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان العربية بامرها ، فكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل للثني اهم شاعر يصور ذلك الى ابعده مستند ، فانه لم يكن يوما شاعر الكوفة

مربيا عاما لجميع البلدان العربية . وفصدى صفى الدين الطلي تلاجبال ووضع فيها وفي انماط الشعر العامية مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « المعامل الحالي »

ولعل في هذا كله ما يصور - من بعض الوجوه - وحدة التراث الشعري عند العرب على مر الزمن واذا انت حاولت ان تقسرن معاني الشعر وسوره في العصر العباسي الاول الى الصور المعاصرة او حاولت ان ترد معاني النبايين الخالفين الى معاني الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه في المعاني والصور جميعا . وقد نهض من قديم بهذه المهمة نقاد العرب فيما اسموه بالسراقات محاولين ان يرجعوا كثيرا من معاني الشعراء واخيلتهم الى سابقهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتابا مستقلة في سرقات ابي تمام وفي سرقات البحتري منه وفي سرقات المتنبي منها وتحدثوا طويلا عن سرقات ابي نواس وبشار وابن المعتز وغيرهم من شعراء المصريين : العباسي الاول والثاني . وقديما تعدت هذه التسمية وقتل انه ينبغي ان يوضع للسراقات اسم جديد يدل عليها ، واقتوتحت اسم التحوير الفنى وقتل انه من حق كل شاعر ان يتناول بعض معاني الشعراء الذين سبقوه ، ويصور فيها تحويرات شتى حسب ملكته في معاني التراث الشعري العربي وسوره ، الفنية . وكل حال لاحظ القدماء هذه الشركة وهي شركة تدل على ان تلك الصور والمعاني تتجدد دائما وان وحدة مستمرة تسرى فيها ، مهما اختلفت الاعصار وتفاوتت الاقطار .

وخذ مثلا كتاب اللخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات تترجم تراجم كثيرة لشعراء الاندلس ، واقرأ فيه فانك ستجد ابن بسام - في اقصي انغرب - يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الاندلس وشعراء المشرق ، اذ يحاول محاولة بارعة في اثناء الترجمة للشافى الاندلسي ان يبدلنا في معارضته لكبار الشعراء في المشرق ، فذلك القصيدة عند ابن زيدون او عند غيره من الاندلسيين صنعت معارضة لابي تمام او لابي نواس او ببشار او للبحتري او لابن الرومي او لابن المعتز او المتنبي او الشريف الرضي او لابي العلاء او لغزيرهم من شعراء المشرق . ولا يقف ابن بسام في بيان هذا الجانب لشعراء الاندلس عند معارضتهم العامة لتضاليد المصارفة ، بل ياتخذ في بيان تحويراتهم - او كما كانوا يستعملونها - سرقاتهم . فمعاني الشعراء النبايين واخيلتهم من امثال من سميناهم . ويجوز يقول ابن بسام في مقدمة

الأدبية ، وناهيك بالجاحظ ودعوة بيانها ، والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت إلى الأندلس في أقصى الغرب ، وهو لا يزال على قيد الحياة ، إذ كانت قد رحلت هذه الرحلة الطويلة مع للمعجبين به وبأدبه . ومعنى ذلك أن الجاحظ في حياته لم يكن أدب البصرة وحده ولا أدب بغداد إذ كان يلم بها ، ولا أدب العراق وحده ، بل كان أدب العالم العربي جميعه . وكل ذلك نفسه في ابن المقفع صاحب الأدب الكبير والصغير ، ومترجم كليله ودمنة . وقلة أيضا في غير ابن التتبع والتياحظ من الكتاب العباسيين . حتى إذا طهر ابن العميد واتخذ نفسه أسلوبا تميزا بالسجع والمحسنات البديعية ، تبعه فيه كتاب إربانيون وعراقيون كثيرون يكونون مدرسة ثرية . - سرعان ما هم أسلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، إلى أن ظهرت مدرسة القاضي الفاضل بصير مضيفة للتورية ومحسنات بدعية مختلفة فعم أسلوبها بدورها جميع الأقطار . ولا ننسى مقامات بدیع الزمان والمحريري ، فقد تداولتها جميع البلدان العربية ، ولم تكن تخطو بلدة من كتاب يقتلونها ويصفون مقامات على نمط مقاماتها ، وهم يصلون بالقطرات ، وكل ذلك كان يتحول قرائنا لآلة - وهكذا عالم واحد في النشر وفي الشعر ، بحيث لا تكاد تفترق قصيدة من الصور المتأخرة إلا وترى الصور السالفة من خلالها سواء في الصور أو في المعاني والألفاظ ، وكذلك النسخ في المقامات والرسائل والأعمال الثرية ، فكما تنزع عن أقواس وأخسدة وما هذه الأقواس الواحدة إلا هذه الوحدة المتفخلة في التراث الشعري والمثري .

- ٥ -

ومما يوسع هذه الوحدة في التراث العربي شعرا ونثرا ما أشرنا إليه في حديثنا عن المذاهب اللغوية وعلوم الأوائل من كتب التراجم ، فقد ترجم الأسلاف لكل أصحاب مذهب فقهى على حده ، وجمعوا أصحاب علوم الأوائل معاً في كتب خاصة بهم . وأفرادوا كتباً لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الصفائف للحديث النبوي والنبوة . فكل فئة علمية أفردها أو خصوصها يكتب لترجم أصحابها دون ملاحظة بلدانهم وأصنافهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر في هذا العلم أو ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الأدباء لياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاذان والوفيات بالمسبغ وفي

مستط رأسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده ، فقد شغل الغرب جميعاً منذ ظهوره ، واشتدوا يربون شعره ويحفظونه ويتداولونه وينشرونه منذ حياته إلى اليوم . ويعتبر إلى الإنسان أنه لم يبق بلدة كبيرة في العالم العربي إلا تجرد منها شاعر أو أكثر لشعر شعره وروايته للناس . ولم نستطيع أن نذكر كل شاعر ، فهم عشرات مؤرخون على البلاد العربية ، منهم ابن جنى الموصلي العراقي وابن فورجه البروجردى الأيراني وأبو الملا للمري وسسمى شرحه معجم أحمد والأوحدى الأيراني والمضطرب التبريزي وميد القاهر الجرجاني والأفيلي وابن سيده الأندلسي والمصممي الحسني وابن القطر الصقلي وابن المستوفي الأرسلي الموصلي . وبالمثل لم تكن تخطو بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن أهم الدراسات التي تناولت شعره الرسالة الحامية لأبي علي الحامي البغدادي ورسالته الثانية المسماة الموضحة ، وهما منشورتان ، والوساطة بين المتنبي وخصومه لعل بن عبد العزيز الجرجاني والمصنف لابن وكيع التنيسي المصري والإبانة للمعدي ، وهو أيضا مصري وأبيات المعاني للقرطبي التونسي . وتتوالى دراسات كثيرة حتى نلتقي بكتاب تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعجب لياثير الحضرمي وكتاب تنبيه ذوي الهمم على ما أخذ أبي الطيب من الشعر والحكم للزمزمي المكي وكتاب الصبح المنبهي في الكشف عن حبيبة المتنبي للبدوي الدمشقي . ومنذ وجد المتنبي لا يكاد يصنف كتاب في النقد أو البلاغة إلا ويقتطف مؤلفه أزهارا من شعره

والمعنى بذلك كله يصور وحدة قوية للتراث الشعري العربي ، وكان شعره لواء كبير أظل العرب من أواسط آسيا إلى جبال البرانس ، ولا يزال يظلم إلى اليوم وأجدين فيه صورة نفوسهم وروح آياهم وعواظهم ومشاعرهم وكل ما ألم بخواطرهم من أحاسيس قوة ومجد وكل ما شغلوا به من مروبهم وما يتصل بها من مشاعر المزة والكرامة والترفع عن الدنيا والظهور إلى الملل الحبيبة .

وهذه الوحدة المنبثقة في التراث الشعري تنبت أيضا في التراث النثري بحيث لم يكن يظهر كاتب كبير في بيتته إلا وتسمع به البيئات الأخرى ، وما تلبث أن تمتد الأسباب إلى نقل فرائده وبدائمه وخبر ما يصور ذلك ما يروى عن زائر أندلس للجاحظ في البصرة من أنه قال له أن الأديب يعظم عند أمرائنا إذا رواه معنى برواية رسالتك : التريخ والتشوير ، وهي رسالة تعد في اللدرة من أعمال أسلافنا

وحدة التراث العربى التى وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة وثقى ، فإذا العالم أو الأديب فى بلدة عربية معروف معرفة تامة فى الوطن العربى جميعه .

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة فى التراث كتب التاريخ العلم ، فانها ظلت طوال الألفية السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه لا تتروك دولة ولا اماره دون أن تعرف بها وتقف عند أحداثها مرآة . وننصحها تذكّر - فى كل سنة على مدار السنين - اعلام العلماء والأدباء المتوفين بها فى البلدان العربية من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة » لابن تقيى بردى . والكتاب فى ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجد لا يقتل بالتاريخ سنويا لأحداث مصر ، بل يضيف إلى تلك الأحداث دائما أحداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره فى كل سنة يؤرخ لها من توفى فيها من نابهى الأدباء والعلماء فى العالم العربى جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يحل تاريخ القطر العربى - كصر - فى أطواره تاريخ جميع الاقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الأدباء والعلماء . وكل ذلك لما استقر فى نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمى والأدبى فى العالم العربى الكبير وإن أقطاره وإن انفصلت سياسيا فانها لا تنفصل روحيا ولا ثقافيا ولا علميا ولا ادبيا ، شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطئ بحر كبير ، تبدو فى الظاهر منفصلة ، بينما هى متواصلة تواصلها مستورا ، إذ تملأها جميعا مياه واحدة على نحو ما كان يمد اقطار العالم العربى - ولا يزال يمدّها إلى اليوم - تراث واحد .

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظير إلى بلد أو زمنه ، وإنما دمج هؤلاء المؤرخين إلى ذلك شعورهم العميق بأن اصحاب هذه التراجم جميعا شركاء فى تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، أو ليكن شمره أو نفرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يترجمون لهم إبداعيا واحدا بعد آخر ، متقلبين مثبلا من لغوى إلى محدث إلى شاعر إلى فقيه دون ملاحظة أى ترتيب زمانى أو مكانى . وسأمر فى نفس المنهج والاتجاه من جميع تراجم القرون المتأخرة من الثامن إلى القرن عشر ، فكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بعلمائه من كل نوع وأدبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربى جميعه من شربه إلى غريبه دون أى استثناء لبلد أو لعالم أو لشاعر أو لكاتب ، إذ هم جميعا حملة العلم والأدب فى الوطن العربى جميعه ، وينبئ أن يكون لكل منهم مكانه فى الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا فى مجلدات .

وهو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، إذ نجد مثلاً ابن حجر فى كتابه « الدرر الكامنة فى إحيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا أدبيا ناهيا فى العالم إلا ويترجم له فى كتابه بحيث يستطيع أن يستخرج منه الباحت فى الحركة العلمية اتساع القرن الثامن الهجرى لآى قطر عربى من الاقطار كالاندلس ، صورة هذه الحركة فيه وأهم أعلامها فى مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحت فى الحركة الأدبية بنفس القرن أن يرسم منه صورتها وأهم الفهارس والكتابات فى أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وهى هذا نفسه يقال عن كتاب القصور اللامع الذى ترجم فيه السخاوى لعلماء القرن التاسع وأدبائه . وبالمثل الكتب التى ترجمت لمن عاشوا فى القرون التالية من العلماء والأدباء ، وصيبت كيف استطاع هؤلاء المؤرخون أن يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربى وعلمائه فى القرون التى اهتموا بها ، وكأنها كانت هناك مصلات وعلاقات تربط العالم العربى بعضه ببعض فى تلك الأزمنة لا نستطيع أن نفهمها بسهولة ، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة فى القرن الثالث عشر الهجرى أو فى القرن الرابع عشر وأردنا أن نجسم تراجم العلماء والأدباء فى كل قطر عربى لمجزئا من ذلك أو لا تفصح لنا غير قليل من المعجز والتصور . ومن المؤكد أن هذه العلاقات والصلات المسافة لم تكن إلا شيئا واحدا هو

قيمة من

التراث

تستحق البقاء

- ١ -



هي حقيقة نؤكد أن تكون واضحة بذاتها ، ليست بحاجة إلى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الإنسان بفطرته أدراكا مباشرا ، أو تكاد ، وأعني بها أن الولد أراد أن يعيا على نهج والده فهو لا يطلب أن تعي المحاكاة قولا بقول وفعلا بفعل ، فذلك في منطق الحياة ضرب من الحال ، فشجرة الورد تعي على صورة شجرة الورد التي سبقتها ، لكنها لا تعي مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها ، وإن اصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بأنك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات ، ورقتين تطابق أحدهما الأخرى في كل أجزائها ، وذلك هو سر الحياة في شتى كائناتها : أن يكون لكل كائن عسل حلقة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فمهما بلغ التشابه بينهما ، فيكفي لاختلافهم بختلاف البصمات .

وإذا كان ذلك هو مبدأ الحياة في تصويرها للأحياء من أديانها إلى أعلاها ، فكيف بالإنسان الذي جعله الله مسئولا عما يفعل ، لا يشفع له أن يكون قد جرى في فعله مجرى السالفين ، وإذاً فهي - كما قلت - حقيقة نؤكد أن تكون من البهائم الأولية ، ألا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدع مجالاً للإبداع وللإرادة الحرة فتختار لتقع عليها تيمة اختيارها .

فماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يترسموا في سبهم خطو السالفين ؟ ماذا نعني حين نعتو إلى أحياء تراث الآباء ليسرى في حياتنا الحاضرة سريان الزيت في الزيتون ؟ ماذا نعني حين نلتمس لأنفسنا طريقا لجميع فيه بين القديم والجديد ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

● قيمة من التراث تستحق البقاء

عل بعضنا - أحيانا - أن يطالبوا الفلاسفة في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الشعراء القدماء ، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأوس الجعدي ، ولكن ماذا عساهم أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين - ولست أريد بالسابقين أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذي سبقه ، إن حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا أقلامهم أو يستنهم بشل ما تحركت عند القدماء السنة وأقلام ، بل الحياة أصبحت عليية تجري في المعامل ، والحياة مكنت تقود تروسها وعجلاتها في المصانع ، والحياة نظم في التعليم ، ونظم في الإدارة ، ونظم في إنتاج السلع وتوزيعها ، والحياة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأشخاص من بدن إلى بدن ، والحياة استمزداع للصعراء ، بل هي استمزداع للهواء وسطح الماء ؛ وأن طريق القول ليطول بنا ، لو أخذنا نسر الأمثلة بالمشات ، لنقول ماذا هي حياة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم أن يتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحدافها في قول السالفين ؟

ومع ذلك ، فهناك معنى مفهوم - نبحث عنه لنبسطة نصنعه واضحا بحد لبهام - إذا ما طالبنا أنفسنا بأحياء الماضي أحياء يسرى به في جسم الحياة الحاضرة ، وأن ذلك المعنى الجهم ليأخذ في الظهور ، حين تتصور محاكاة الأواخر للأوائل ، غلى نصو يجملها محاكاة في «الاتجاه» لا في خطوات السير ؛ محاكاة في « الموقف » لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة في « النظرية » لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة في أن يكون العربي الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدى العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربي القديم ، محاكاة في «القيم» التي تقاس عليها ما يصح وما لا يصح ، كما يأخذ زيد من خالد مسطرته ليقيس عليها قطعة من قماش ، بعد أن كان خالد لا يقيس عليها الا خطوطا على ورق ؛ للمسطرة واحدة ،

وأما المواد القبيسة فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا إذا ما استعرنا من القدمين « قيمة » عاشوا بها . ونريد اليوم أن نميش بها مثلهم ، لكن الذى يختلف فيه وإياهم ، هو المجال الذى ندير عليه تلك القيمة المستعارة .

- ٢ -

والقيم كثيرة ، تلك التى كانت تنظم حياة أسلافنا فكرا وسلوكا ، والتى يمكن أن نستعيرها طياتنا المعاصرة ، لتكون هي الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر ، لكنى سأقصر الحديث في هذا المقال على أحدها ، فاقترعها تحليلا وتوضيحا ، لأبين كيف كانت منزلتها في فكر السلف ، كيف يمكن اعتمادها الى حيناا الفكرية الراحنة ، فتصبح إحدى حمزات الوصول التى تجبل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بأخر .

والقيمة التى اخترتها لتكون مدار النظر ، هي الطريقة الإدراكية التى أزعسم أنها كانت نهجا مأثورا عند آبائنا العرب والسليين ، فطريتهم في التفكير - فيما أزعسم - لم تكن تصعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، الى البندا العام الذى يستتقها . بل كانت تهبط من مبدا يفرض نفسه عليهم فرضا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على أن مصادر ذلك الالتزام قد تعتمد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه حيا من السماء ، أو الهاما بفكرة ، أو حاسسا لها (بالمعنى الاصطلاحي لكلمة حدس ، وهو أن يكون الإدراك عيانا عقليا مباشرا) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس وتواتر به الأوامر .

وستنظر للقارئ أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركة هابطية من العام الى الخاص ، أو صاعدة من الخاص الى العام ، لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضي أو طبيعي ، أو أن يكون مجال ادب أو فن ، أو مجال لغة أو تشريع ، ففي جميع الحالات ، كان العقل العربي يلجس أولا بالمبدأ العام ؛ ثم يتدرج منه نزولا الى تفصيلات التطبيق .

ولنبدا باللغة العربية ، لأن أوله ما يميزس العربى - بداية - هو أن لسانه عربى ، وإذا كان ذلك صحيحا بالنسبة الى كل لغة وأصحابها ، فهو صحيح بصفة خاصة بالنسبة الى العربى ، وذلك لأن عبقرية العربى الأولى ، هي - كما قد قيل - في لسانهم ، أنهم لم يعتزوا بشئ اعتزأهم بلغتهم ، إذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للفهام ، بل كانت أكثر من ذلك ؛ كانت حى

- ٣ -

ونسوق مثلاً آخر للنهج العقلي عند أملانا ، وهو النهج الذي يجهل سره - كما قلنا - متبجها من مبدأ عام مجرد إلى تطبيقاته ، وسنأجله على المثال من أحد مباني الفكر الفلسفي ، وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تصدنا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخلاق » طابعاً مميزاً للثقافة العربية والإسلامية ، إذا ما أجرينا موازنة بينها وبين ثقافات أخرى ، فبمسا نجد من الثقافات الأخرى ما يضع أدركاه على التحليل العلمي لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يدير أبحاثه حول محور العسكرية والقتال والغزو منتصراً مرة ومنسوراً مرة أخرى ، ومنها ما يجعل الأولوية للإبداع الفني من عبادة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العربية والإسلامية قد قامت بناجياً على ركيزة أساسية هي المبادئ التي ينبغي أن تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هي مبادئ الأخلاق .

وترجع إلى الملم فيلسوف صربي في مجال « الأخلاق » وهو ابن مسكويه ، لتطلع كتابه « تهذيب الأخلاق » وتطويع الأعراف ، متجسجين بانظارتنا نحو منهج السير ، فلا تكاد نقرأ صفحاته الأولى - حتى يتبين ذلك المنهج في جلاء ، ويظل يزدهر لنا وضوحاً كلياً أوغلت في القراءة ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبدأ العام الذي يصلح لأن تستحق منه قواعد الأخلاق ، التي على أساسها تميز بين ما هو خير وما هو شر في الفصل الإنساني .

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : **طبيعة النفس الإنسانية ، ما جوهرها الذي تتميز به من صفات الطباع ؟** لأننا إذا ما عرفنا حقيقة الإنسان التي فطر عليها ، لكي يكون انساناً ، عرفنا بالتالي بأي مقياس تقسم النفس الأفضل والأدنى ؛ لكل صفة أو فعل ، تدور بصاحبها - أو يدنو بصاحبها - من تمتلإ بظهور الإنساني ، كانت تلك الصفة ، أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وعند ذلك هو الزخيلة ؛ ولا يفوت ابن مسكويه أن يلفت أنظارنا إلى أن الكمال في الإنسان من حيث هو إنسان ، ليس مجرد حاصل جمع كمالات أجزائه ، كان يكون الجسر سليماً والسمع دقيقاً ، والكبد والرائحة ١٠٠ الخ ، إذ الحكم على أخلاقية الإنسان لا يبنى على هذه الأعضاء التي أدائها لوظائفها البدنية ، وإنما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الإنسان من حيث هو كائن متكامل ، الضاية التي من أجلها عززه الله انساناً .

ولا يطول النظر بإبن مسكويه ، حتى يتبين له أن للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله - من جهة - القوة العالة ، وكمالها إدراك المعبارف

المجال - الإنساني الذي أعصيت عليه غاياته الفنية ، ولا عيب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الإسلام .

فانظر إلى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت ابتثاقاً من يتابع - فتتدفقت منها مجموعات مجموعات ، وكان هذه المجموعات انعكاساً لتقائيل والمضام ، يرتد كل منها إلى جسمد كبير ، وأما تلك الينابيع للدفقة بمجموعات الألفاظ ، فهي الأصول الثلاثية - في الأسم الثقلب - ويكتفيك الأصل الثلاثي لتظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعاً ، إنك في اللغات الأخرى قد تضطر في حالات كثيرة إلى حفظ المفردات كما هي ، وبغير تقليل ، لأنها هكذا جاءت ، وأما في العربية فنحنك أصل واحد - هو الثلاثي في معظم الأحيان - ولا ضرورة بعد ذلك لحفظ المفردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تستقي من ذلك الجذر أي فرع تشاء ، فهي لغة تتسلفها قواعد مطردة ، لا يثبد فيها إلا أقل من التقليل - والقواعد بدورها تنحدر من مبدأ يضمها ، فإذلا عرفت المبدأ ، نزلت منه إلى القواعد ، ومن القواعد تنزل إلى مواقف التطبيق .

إذا بدأت من كلمة « عقد » - مثلاً - لينتقت لك فروع قد تبدل متباعدة المعاني ، لكنها ممان من أسرة واحدة ، جذها الأول هو هذا الثلاثي ، فله تجمي ، عائد ، ومقدود ، وعقده (يسكون القاف) وعقد (بكسر العين) وعقيدة ، وعقدة ، ومعدد ٠٠٠ الخ ، ولك لتعرف مدى علمية هذه اللغة وأطرافها ، إذا حاولت أن ترجع إلى ما يقابل هذه المعاني الفرعية في الإنجليزية - مثلاً - فنعدك تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرسم بين أفراد الأسرة الواحدة ، وعليك في الإنجليزية - في حالة كهذه - أن تحفظ كل لفظة بمعناها ، مستقلة عن إخوانها ، وأما في العربية فإذا عرفت الجذر عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأشوة إلى أبناء العمومة والحزولة ، إلى الأحفاد وما بعد الأحفاد .

وبسبب هذه الروابط العضوية في مفردات اللغة العربية ، كان في مقدور بعض علماء اللغة (ولا سيما مدرسية البصرة) أن تضمم القواعد « العقلية » العملية التي يقاس اليها في معرفة الصواب والخطأ ، وفي صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة . دون الخروج على أصول اللغة وروحها .

والعلوم ، ثم له - من جهة أخرى - القوة العاملة ، وكما لها تدير وسائل العيش ونظم تديرها محكما .

وما دعنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل علينا بعد ذلك أن نستخرج القواعد الفرعية التي يجب اتباعها ، لكي يتحقق لنا الكمال الذي تتطلبه فطرة الإنسان ولعل هذا الموضوع من الحديث ، أن يكون أنسب موضوع نجري فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية في منهاجها - ، والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل الملم بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا إلى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه في السير من المبدأ العام إلى المواقف التطبيقية ، مميزا للفكر العربي ؟ ليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ واشتد في ذلك أن ابن مسكويه قد أخذ من أفلاطون أخذا مباشرا تحليل النفس إلى جوانبها الثلاثة : الناطقة والنفسية والشهوانية .

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : أولهما أنه لولا أن العقل العربي قد تميز بهذه المصفة نفسها التي تميز بها العقل اليوناني ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه إلى نتائجها ، لما استطاع ذلك العقل العربي أن يحتل الفلسفة اليونانية التي قلقتنا إلى لفظة العربية نقلا كاد أن يكون كاملا ، وثانيهما أن ابن مسكويه - شأنه في ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين - لم يقصر نفسه على الحدود الأفلاطونية ، بل إنه استخدمها من غيرها من المصادر التي بين يديه ، في تكوين فكرته الخاصة في أن ما يعيننا نحن في هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والإسلامية عند التفكير النظري ، ولا يفر من الأمر شيئا بعد ذلك ، أن يكون هنالك من شاركوه في تلك المعالم ، كلها أو بعضها .

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام إلى الموقف الخاص ، من حيث التفكير النظري في فلسفة الأخلاق ، متطابقا أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الإسلامية في هذا الباب ، إذ أن مبادئ الأخلاق عند تلك العقيدة ، هي ما نزلت وحيا من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، وإذن فنعين مرة أخرى أهم فكرة ترتسب لنا باعتراف ذي يده ، ومنها فهدأ سيرنا نحو التطبيق في عالم السلوك ، فلو سئلنا بعد ذلك : كيف عرفتم أن العقل الفلاني فضيلة ؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها . . .

وليس مثل هذا الاتجاه في السير هو الملحوظ دائما عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهناك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملا ، أو فكرة عامة ، بل كانت نقطة البدء ، خبرات انسانية في ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والنجس ، ثم استخلص الإنسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد ألحق به الضرر ، فجعل

الأول خيرا والثاني شرا ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أمس الحياة الخلقية تراها نحن وكأنها سبطت علينا من السماء ، فقد يراها سوانا وكأنها نبئت لهم من جوف الأرض .

- ٤ -

ومن وقفة العربي في فلسفته الاخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادئ العامة ، يتلقاها وحيسا أو حمسا أو تقليدا وعرفا ، وعليه تطبيقها بغض النظر عن النتائج التي تترتب في مجرى حييائه العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك الرقعة في مجال الأخلاق ، تنتقل إلى وقفة له أخرى شبيهة ، في مجال الفنون - سواء في ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرها من فروع الادب والفن ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير نازلا من الفكرة العامة إلى تفصيلات تجسدها ، إن الفنان العربي لا يبدأ من نقطة حسية إلى فكرة تكن ورعا - كما قد تكون هي الحال عند رجسالة الفن في ثقافات أخرى - بل يبدأ الفنان العربي من تصور مقل مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائم .

ولما كان الشعر هو الفن العربي الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر إلى الشاعر العربي من أين يبدأ ولي أين ينتهي ، أنه إذا ما نقول ، فالأرجح أن ترتسب في ذهنه صورة مثل المرأة على إطلاقها ، كأنها هو يبدأ بتصريف متعقبي للمرأة « النوع » وليس الذي أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو أطلق على الصورة التي يتشغلها اسما ، فقال أنها ليلى ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلق ذلك الثوب أمام لامرأة بعينها ، لأنه في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة إلى الفكرة المثلى المتصورة ولا ينتقص من الصورة المثلى لكي تتناسب مع البشر ونواقصه .

وإذا وصف الشاعر العربي حصانا ، فقال عنه أنه « مكر ، مفى ، مقبل مدبر بما ، كجلود صخر حطه السيل من عل » فهو إنما يصور الحصان الأفلاطوني للحصان كما ينبغي أن يكون ، ثم يخلق ذلك التصريف الأمثل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه ألا يكون حصان الفرد مطابقا للمثل الأعلى المرسوم وهكذا قل في شتى الصفات التي يمتد بها الشاعر العربي سائر الأشياء ، فشمع أقرب إلى أن يكون صورة لفكره منه إلى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان العقاد في تعريفه للشاعر أنما يعرف الشاعر العربي قبل أي شاعر سواء ، وذلك حين قال عن الشعر أنه مقتبس من نفس الرحمن ، وأن الشاعر القذو هو كالأناشي يمشي بالرحمن للشاعر ، أي أن الشاعر ينزل منزلة وسطي بين الخالق من جهة وسائل المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صورا مجردة ، ومنها يهبط إلى الكائنات الجزئية التي تتفاوت بمدا أو قربا من تلك الصور المجردة

● قيمة من التراث تستحق البقاء

اهتماما كافيا ، وصب معظم طاقته الفنية في هذا المجال التشكيلي في فن الزخارف ؟ أكان ذلك خوفا على نفسه من الردة إلى الوثنية ؟ أكان استجابة منه لمسانع ديني ورد صراحة في التريسة الإسلامية ؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الإسلامي لا أكثر ولا أقل ؟

والجواب عندنا هو أن الآخر لا يملئه شيء من هذه الفوضى ، بل يملئه على الوجه الصحيح طريقة العربي في ادراك الحقيقة المجردة قبيل تجسيدها المصنعة ، وتطبيق ذلك في مجال الفن هو أن يتجه الفنان إلى هندسة الأشكال لما تنطوي عليه من حقائق رياضية ، ولأن رؤية الحقائق في تجربتها ، هي عنده أقرب الطرق التي ينتقل بها إلى شهود أفزع وجل ، ويخيل إلى أنك إذا ما سألت فلانا عيبا أو أسلميا : لماذا لا تتجه إلى « الواقع » ؟ لأجاب : وهل يمكن أن يتصور هذا مدنا الوجود الجزئي إلى ما يرتبط به من جوانب وراء هذا الواقع ؟ أن « الواقع » لا يقتصر على الجزئي كما تحدده حدوده الزمنية ، بل أن ما هو متضمن وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقة ذلك الجزئي نفسه ، وأنا (والكلام للفنان الذي نلتزمه) أصول « الحقيقة » الواقعة ، بجانبها المتطور والمستور معا .

ولست أريد أن تغفل مني هذه الفرصة ، قبل أن أحضى الزعم بأن الإسلام يحرم الفن التشكيلي (التصوير والنحت) بدليل الحديث الشريف : « يمتدح المصورون يوم القيامة » ، ولن أجده ما استند إليه خيرا من نص ورد في ذلك عند أبي علي الفارسي النحوي ، في مخطوطة ذكرها بهر فارس في كتابه من « سر الزخرفة العربية » ، وقال أن تلك المخطوطة موجودة في مكتبة البلدية بالاسكندرية ، فأبى على الفارسي يقيم دأبه على أساس لغوي في فهمنا للحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا للآية القرآنية الكريمة : « أن الذين اتخذوا المجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » (سورة الأعراف) فيقول أبو علي الفارسي أن الإشارة حسا إلى « العبادة » لا إلى من « صاغ عيلا ، أو نجرا ، أو عمله بغضب من الأعمال » وعلى هذا الفرار ينبغي أن نفهم الحديث الشريف : « يمتدح المصورون يوم القيامة » فالمقصود هو أولئك الذين يضعون الله (تعالى) في صورة يمدونها ، لا الذين يصورون كائنا ما ، دون أن تكون فكرة العبادة واردة في الأذهان .

واذن فلا بأس في أن يكون للمسلم فن تشكيلي ، وخصوصا ما أردنا أن نفتحه عن الفن العربي والإسلامي في هذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الحاماة التي يستخدمها ، بكل تفصيلاتها أو يبعثها على سبيل الحكاكة للحكاكة ذاتها ، وإذا قلنا أنه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالي أنه فن للمبدئي المجردة ، لا للمخنوقات المجسدة .

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره إلى فهم حقائق الكائنات ، لأن بين يديه المناذج الإلهية التي على ضوئها ينفذ إلى حقائق الأفراد .

ولعل شيوع « الحكمة » في الشعر العربي أن يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التي إشرنا إليها ، وهي نزوع العقل العربي نحو إدراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية أفرادا تزيد صوابها . ومن ناحية أخرى نقول كذلك أن نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد ، يدركه بلغة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جرى وراءه نتيجة أخرى في الأدب العربي القديم ، وهو خلو من أدب القصة وأدب المسرح ، لماذا ؟ لأن هذا الأدب إنما يرتكز أساسا على تصوير الملاحظات الجزئية ، متمثلة في سلوك الأفراد ، وفي خاطرات الوجدان ، فإذا لم تكن « الجزئيات » المفردة من أحداث ومن أشخاص تستعري انتباه الأدباء ، انصرفا منه إلى ما هو مجرد وهام ، سقط من حساب - بالتالي - أدب القصة وأدب المسرح .

ومن وقفة العربي إزاء الفن الأدبي ، تنتقل إلى وقفة في مجال الفن التشكيلي من تصوير وزخرفة وما إليها ، فما هنا كذلك ترى في وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربي نحو رؤية المجرد العام ، غاضا بصره - عن عبد أو عن غير عبد - عن التفاصيل التي تميز الأفراد ، أن المصور العربي والإسلامي ، إذا ما صور شخصا إنسانية أو حيوانية ، صورها عن كثير من الأبعاد فاللامح مدمج بعضها في بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدي في عصرنا ، إلى حد كبير ، فهل نسرف في التمايل إذا قلنا أن الفنان العربي يمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والأجناس - لا الأفراد ، أو قل أنه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصوير الفرد المتعين الذي يجسدها ، إذ الأفراد - في عقيده - صيرهم إلى زوال ، وهو إنما يتشبه الموالد والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيدها المخصصة الفنية ، حتى ليحس لنا أن نؤكد ما كرهناه في مناسبات كثيرة أخرى ، وهو أن ثقافتنا العربية التقليدية محورها « مبادئ » لا « أشياء » ، أي أن محورها « أخلاق » لا « جمال » ، واستخدام هذه الكلمة بالضمي المقصود بها في الاستطابق أو ما يطلق عليه في مباحث الفلسفة اسم علم الجمال ، وربما كان ذلك هو ما قصد إليه مابنتيون ، في حديثه عن طرق التعبير الفني عند المسلمين ، إذ قال : « لا وجود للأشياء » في الفكر الإسلامي ، والمسلمون في فن التصوير يستقون الوضوء واللامح لبطانها .

وهذه الإشارة من مابنتيون تفتح لنا بابا للحديث عن موقف المسلم من الفن التشكيلي بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه إليه الفنان الإسلامي

- ٥ -

هذه صور من مجالات الفكر والفن في تراثنا العربي والإسلامي ، مستقناها لتبين بها ما قد زعمناه ، من أن اتجاه العقل المصري إذا هو ينتج أفكاراً أو يبدع أدباً وفناً ، هو أن يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية مأخذ التسليم ، نزولاً إلى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ، وأصحية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي أن يدخل الإنسان خضم الحياة مزوداً ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح أنها طريقة تختلف كثيراً عما يقتضيه المنهج العلمي في هذا العصر الذي استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم - إذا كان علماً طبيعياً (أعني الفيزياء والكيمياء والبيولوجية .. الخ - يقتضينا أن نبدأ بالمعطيات الجزئية صموداً إلى المبدأ العام أو القانون العلمي .

على أن الاختصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس؛ فإذا كان لأبناء الحضارة الغربية القائمة من شكاة يصرخون بها في ألم وحسرة ، فهي أن طغيان العلم ومنهجه على الإنسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المتميزة لأن ما هو خاضع للملم ، مشترك وموحد بين الناس أجمعين ، فمآذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفردية التي تميز بها ويريد أن يفسح عنها في حياته الجارية .

وكذلك إذا كانت لنا أبناء الأمة العربية من شكاة تصرخ بها في خضبة وقلق ، فذلك هي أننا لو أسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادئ صاغها لنا الآباء الأولون ، فمآذا نصنع بتفصيلات الحياة المصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، إذا رأينا أن تلك التفصيلات تأتي أن تنصاع للمبادئ المأخوذة بأدى ذى يده مأخذ التسليم ؟

وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : أمن الختم أن يكون : إما حياة كلها للعلم ومنهجه الاستقرائي ، وإما حياة كلها للانضواء تحت مبادئ مقبولة سلفاً ؟ إهو مستحيل على الإنسان أن يهيا في ساحة من قسمين ، لكل منهما منهجه الذي يلائمه : فقسم للعلوم وما يترفع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصى الوقائع فيل صياغة القوانين ، وقسم آخر حياة القيم الخلقية والجمالية ، وفيها يكون السعي مهتدياً بمبادئ مسبقية .

على أننا حتى في هذا القسم الثاني ، لا بد من مرونة التكيف كلها أوتد إليها سلوكنا الفعيل ينتائج ليست هي التي أودناها ، ففي مجالات كهذه لا مخلص من مراجعة المبادئ ، لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والسائرة

مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجدهما نحو ما هو أصلح وأرقى .

وعوداً بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكري والفني قيمة سارية ، هي التزوع نحو الاعتناء بمبادئ أولية قبيل الخوض فيما لهم بالخوض فيه ، ونحن هنا نقول إنها قيمة تستحق منا أن نبقى عليها في ميادين الحياة الخلقية والفنية ، ولا نستثنى إلا ميدان العلوم ، لأنه ميدان لا حيلة للإنسان فيه إلا أن يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتالي فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية . على أننا نعود إلى الإشارة بأن القيدة الموروثة في جوانب الحياة اللاعلمية ، وإن تكن حقيقة منا بالبقاء ، لا تجعله في طريقا من ملامح موزة ، إلا أنه لا مندوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك آناً بعد آن ، كلما جاءت الدنيا بشكالات يستعصى حلها بذلك الجانب الموروث .



الأصالة والمعاصرة

رأى جديد في مشكلة قديمة

لست أدري من الذي اخجل تعبير « الأصالة والمعاصرة » في حياتنا الفكرية . فلو كانت المشكلة نفسها معروفة وبطريقة أمام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاسع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغي أن تتخذه من التراث الماضى ومن علوم العصر تنتمى إلى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد أن استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينبغي أن نأخذه من أسلافنا وما ينبغي أن نقتبسه من معاصرنا ، واستمرار الخلاف بين مدارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها أجداد ووحيون لنا منذ أكثر من قرن من الزمان - هذا الاستمرار هو فى ذاته علامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

ففى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما نأخذ وما نقتبس وما نتخل عنه أو نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا أو أخلاقنا أو عقيدتنا - فى هذا الوقت كانت أوروبا قد انتقلت من عصر الظيل إلى عصر الصور وبخ ، ومن طاقة الفحم إلى الليرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقى منسى متخلف إلى أكبر مناهض لأعظم القوى الصناعية فى العالم .

■ الأصالة والمعاصرة

كان المفروض أن تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وأن تنتقل من الحسم النظرى إلى الفعل ، وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب ألا نحصر انفسنا فى إطارها طوال أكثر من قرن كامل ، تغيرت خلالها البشرية بأكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظلنا ندور فى نفس الحلقة ، ونحصر انفسنا فى نفس الإطار ، ولنصوّر أن حل مشكلتنا الحية الملحة التى تستمرحنا من كل جانب ، ينبغى أن يظل مطلقا حتى نجيب من كل هذا السؤال الأساسى ، وبعدئذ ، ومن خلال الإطار الذى سنستقر عليه (إذا قبلنا يوما ما أن تستقر) سيصبح من الميسور أن نحل كل شيء .

وإحقاقا للحق فإن طرح المشكلة ، طوال الفترة التى تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقه واحده ، ولم تكن كل مرة البتة فيها المشكلة موروثة طبق الأصل من الأخرى ، فقد كانت مشكلة الواجهة بين القديم والجديد تثار كل مرة فى ظروف مختلفة ، ويصاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لمواقف متجددة . لم يأت تارة تثار فى مواجهة العلم الاوروبى المكتشف حديثا ، أو فى مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت الفعل الشرقي الاسلامى وحفزته الى مراجعة موروثات كثيرة ، وتارة أخرى تثار فى سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والتحرر من المستعمر لكريا ومادبا ، وتارة ثالثة تطرح فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى لثقافة دخيلة احتلت أرضا عربية وهددت الكبرياء ذاته بإخطار فادحة .

وهكذا فإن صيغة «الأصالة والمعاصرة» هى أحدث صيغة لمشكلة طرحها العقل العربى على نفسه منذ امد بعيد . ويبدو لى أن هذه الصيغة قد راجت رواجاً خاصاً ، أن لم تكن قد ابتعثت ابتداءً ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت فى سياق عطية مراجعة النفس ، الشاقة والالية ، التى قام بها العقل العربى لى يفهم سر هذه الهزيمة ، أو يخفف من نفسه وقها أو يبحث عن الوسائل الكفيلة بتعويضها . ويبدو لى أن اختيار الالفاظ ذاتها كان راجعاً الى مؤثرات اجنبية ، مباشرة أو غير مباشرة ، فقد شاع فى بلادنا مصطلح «الأصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسى Authenticité ، الذى استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث ، ووضوهو فى مقابل مصطلح «الحداثة Modernité» ، الذى يقترب معناه المتصور كثيراً من لفظ (المعاصرة)

وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسى جاك بيرك الذى عمل على ترويج هذا المصطلح فى كتبه ، وبين تلاميذه من العرب ، وهم كثيرون ، ومعظمهم يحتل فى حياتنا الثقافية مكانة هامة . وأنا لا أزمع اننى اتبع تاريخ هذين المصطلحين ، بل اننى اتعنى أن يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة عن الظروف التى أدخلها فيها ، فى حياتنا الثقافية للقرن الاول ، ولكن اذا صحن مفكراً غربياً هو الذى يرجع اليه الفضل فى اشاعة هذه الصيغة فى جونا الثقافي ، فى العقدين الاخيرين ، كانت هذه الحقيقة ، فى حد ذاتها ، مظهراً من مظاهر الأزمة ، ومفارقة لاندلج من السخرية المريرة : أعنى أن يستعير مثقو أمة من الامم من حضارة أخرى نفس الصيغة التى يريدون أن يعسروا بها عن رغبتهم فى الاستقلال الفكرى عن الآخرين والعودة الى جذورهم وبموت كل ما هو مضمى فى ترالهم .

على أية حال ، ظهرت صيغة «الأصالة والمعاصرة» فى حياتنا الثقافية فى وقت ما خلال العقدين الاخيرين (على الأرجح) ، وسرمان ما لفتتها (إحدى الكتاب والباحثين ، وكونت نواه أساسية تحلقت حولها بوفرة ظلت تتضخم وتضخم حتى ضمت فى داخلها قدراً كبيراً من نتاجنا الفكرى والثقافى منذ فتره ظهورها . وشاعت الصيغة بين الكبار والصغار ، وأصبحت حاضرة فى كل الندوات والؤتمرات والطلقات ، وصارت غيباً دائماً على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الادبية ، وأصبح لى مفكر يستضيف شاباً مثقفاً يود أن يجرى معه حديثاً أو مقابلة يتوقع سؤالاً واحداً على الأقل حول مشكلة الأصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه فى الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف احد لى يحل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى ثمرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للأسف أمر شائع لى جونا الثقافي : إذ طرح الصيغ لتتناولها الالسن على الفور دون أن يتوقف احد لى يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها . وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، ينمكس ذلك سلباً على كل الجهود الفكرية التى نبذلها فى سبيلها .

وفى اعتقادى أن من المفيد الى أقصى حد أن نثير قليلاً لى نحل هذه الصيغة (التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربى كله . واستطيع أن أقول أن تحليلاً كهذا كفيل بأن يكشف لنا عن عيوب أساسية فى هذه الصيغة ، وهى عيوب تمس - للأسف الشديد - على كل من يستعملونها (وما أكثرهم) دون أن يتنبه اليها احد ، وتؤدى الى اختلال واضح فى الإطار الفكرى الذى تحصرنا فيه ، والى وضع بدائل غير دقيقة لعلاج تلك المشكلة الحيوية .

بلا زمنية، أو أن العاطفة تعبر بالفعل عن الشاعر الذاتية لصاحبها، وليس فيها ذيف أو خداج. وفي هذا المعنى الثباتي بدوره لإنجذ، ادنى تعارض، أو حتى اختلاف جوهري في المعنى، بين الأصالة والمعاصرة، لأن المعاصر يشتمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل، أفنى ما هو صادق مع نفسه، وما يتطوى على ذيف أو خداج.

هذان هما المعنيان الرئيسيان للأصالة، وهما كما نرى لا يتضمان أي تعارض أو «المعاصرة» وتشكيل التطبيقات وفكها للظروف بحيث أن وضع اللغتين إمامنا - في كل المألجات الحالية للمشكلة - كما لو كانتا بدليين يتعين علينا أن نختار بينهما، أو على أحسن ألفروض أن نؤقق بينهما، أو في صغيه طرح باطل، يؤدي إلى تشويه للمشكلة برمتها، وإلى تضليل العقول التي تفتي نفسها في البحث عن حل لها. ففتن، ببساطة شديدة، نجهد أنفسنا في القفاز أثر لا يوصل إلى شيء ونبحث عن باب متاحة ليس لها مخرج.

ولو شئنا أن نبحت عن المقابيل الحقيقي للأصالة، بالبنى الذي حددناه، لوجدنا أنه الزيف، والسطحية، والمحاكاة الخرفية، والمقابل الأخير - أعني المحاكاة - أهمية خاصة في حياتنا المعاصرة. ذلك لأن حالة التخلط التي نعانيتها تؤدي بنا إلى أن نلتبس أسباب التقدم في محاكاة ما نلاحظ أحزرت. نباحا في مجتمعات أخرى - وهكذا يدعى البعض إلى اقتباس النموذج الأوروبي الأمريكي - أي النموذج الغربي الرأسمالي - أوبري. في هذا النموذج جلا أبطل لمشكلاتنا المادية والمعنوية. وفي مقابل ذلك يدعى البعض الآخر إلى الأخذ بالنموذج الاشتراكي - بدرجة من درجانه - على أساس أنه هو وحده الكفيل بالتقائنا من خطر التخلط والانتقال بنا إلى الطريق المؤدى إلى التدهور.

والاقتباس أو الاقتداء بالتجارب الأخرى ليس ميبا في ذاته. فمن الحال، بعد كل هذا التاريخ الذي مرت به المجتمعات البشرية، أن يبدأ مجتمع تجربته من الصفر. وحتى لو استطاع ذلك لمن تفيد هذه البداية المطلقة كثيرا، بل أن النماذج التي تقدمها التجارب الأخرى تفتينا عن كثير من الجهود والمحاولات التي جريت من قبل فلم يوصل إلا إلى طريق مسدود. غير أن الامتنور كثيرا ما تصل إلى حد المحاكاة البيفائية المستأففة. فنجد اتصال النموذج الغربي إلى أشتيا إلى طغنون انماط الحياة الغربية الاستهلاكية التي بلغت المجتمعات الغربية بعدة نماذج طسوية، مع أن مجتمعات هؤلاء المقلدين ما زالت تفتقر إلى أبسط ضرورات الحياة الأدمية في كثير من جوانب معيشتها. بل قد نجد منهم من يحاكي الغربيين في أسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وأمل، من خلال التحليل الذي سألعله في هذا البحث، أن أثبت أن هناك ثلاثة ميوب أساسية في الطريقة الشائعة التي تطرح بها مشكلة الأصالة والمعاصرة:

أولا: أننا ننصور وجود تعارض أو تضال بين اللغتين، مع أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق.

ثانيا: أننا نفرض على أنفسنا، في مواجهة هذه المشكلة، اختيارا بين بدليين (أو توفيقا بينهما) وبذلك نحصر أنفسنا في هذا الإطار الضيق، مع أن هناك بدائل أخرى لا تنتمي إلى هذا الطرف أو ذاك.

ثالثا: أن الصيغة بالكفها لا تحل المشكلة الحضارية لمجتمعنا بقدر ما تعبر عن فراغ أساسي في حاضر المجتمع الذي نعيش فيه.

ماذا تعنى الأصالة ؟

في تصوري أن لمفهوم الأصالة معنيين رئيسيين، بينهما تشابك واتصال وليف:

المعنى الأول زمني. فالأصيل، أو العريق هو الذي تمتد جذوره إلى الماضي «وتتصل» فيه. بهذا المعنى نتحدث عن أسرة أصيلة، أو عن فرس أصيل، فنقصد في الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها. ولكن هذا الذي تمتد جذوره في الماضي لابد أن يكون موجودا معنا اليوم، أي لابد أن يكون معاصرا. فالفرس الأصيل هو السليل الذي نراه حوالنا، ونستطيع أن نتبع شجرة نسبه إلى أجداد مشهود. لهم بطو المكان. وبعبارة أخرى، فإن الأصالة، في معناها الزمني، تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر، أو الوجود معنا اليوم، ضاربا بجذوره في الماضي، وفي التاريخ.

وبهذا المعنى الزمني لا تكون الأصالة، على الإطلاق، نقيضا أو حتى مقابلا للتعاصرة، بل أن كلا منهما تشكل جزءا من معنى الأخرى. فالأصيل لابد أن يكون معاصرا يتبع بمقي جذوره التاريخية «بينما يوجد» بالطبع معاصر سطحي بلا جذور. والمعاصر قد يكون أصيلا أو غير أصيل. وبعبارة أخرى، فهناك تدخل لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة، عندما نفهم الأصالة بمعناها الزمني، على حين أن الطرح الشائع، الذي لا يناقشه أحد، لهذه الصيغة يفسر الأمر كما لو كانت الأصالة تشير إلى الماضي أو التراث وحده، والمعاصرة تلزم الحاضر لحصص.

على أن للأصالة معنى ثانيا لا صلة له بالزمان، هو الصدق مع النفس والتعبير الحقيقي عن الذات. وفي هذا المعنى نتحدث عن «أصالة» أو «أصالة الشاعر». فلا نقصده بالطبع العودة إلى الأصول التاريخية العالقية للشاعر، وإنما نقصد أنه في فنه يعبر عن نفسه

جذبونا ، وترتد الى أصولنا ، ومن ثم فأنسا في واقع الامر ، لا «نحاكي» أحدا ، لأن المحاكاة إنما تكون بين طرفين متفابرين ، وهو ما لا ينطبق على العودة الى الذات في منابعها الأصلية .

ولكن ، هل تمكن الأصالة في مثل هذه العودة الى الماضي بقى ؟

من المؤكد أن معظم الأذهان تربط بين مفهوم الأصالة وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة في الماضي ، حتى لو لم تكن توافق على أن هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة المصنوع . ومع ذلك يبدو لي أن الامر يحتاج الى وقفة ثنائية لتحل فيها عملية العودة الى الماضي ، لكي يتبين لنا ان كانت تلك الأصالة خالصة ، أم أن فيها قدرا - يزيد أو ينقص - من المحاكاة ، وبالتالي من الافتقار الى الأصالة .

ان انحصار الانتقاد بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هي على وجه التحديد فترة صدر الإسلام . والنموذج الذي يدعون الى الانتداه به هو نموذج الإسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانصار وبناء الحياة الجديدة ، أي عصر النبي والطفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثاني من الهجرة ، ولكن المهم في الامر أن يؤخذ الاهتمام ، ومركز الاهتمام هو اقدم عصور الإسلام ، ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بأن الفترة التي تلت ذلك ، امني الفترة التي فصلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت في معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج من الخط القويم ومن النموذج الرائع الذي غربه لنا المعلوم الأوائل .

وبعبارة أخرى ، فإن معظم فترات التاريخ الاسلامي كانت - باعتراف انصار هذا الرأي - «انقطاعا» عن المسار الذي بنا بداية مجيدة ، وخروجاً او انجرافاً من الاتجاه الغويم . أي أننا حين نريد منا ان تعود اليوم الى هذا النموذج ، لا بد أن نقر فترة هائلة فوق الجزء الأكبر من التاريخ العربي الاسلامي ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حسابنا جزءا كبيرا من الزمن الذي يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا أساسيا من شروط الأصالة ، وهو «الاستمرار» . فيصبح ان العصر الذي يراد منا أن نتقدي به ، ينتمي الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يبق متصلا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن في حالة النموذج الاسلامي ، نمتزق صراحة بالانقطاع حين نقول أننا نتبعنا طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، أي أن معظم فترات تاريخنا كانت خروجاً على النبط الاول . ونحن نعلم أن الأصالة في نسب انسان

وتفاصيل انسابهم وإيمانهم ، وربما امتدت المحاكاة الى امور يعترف الغربيون انفسهم بأنها من عيوبهم الأساسية . ومن جهة أخرى فإن انحصار النموذج الاشتراكي كثيرا ما يصرصون جهودهم في محاولة التطبيق الحرفي لنظريات ظهرت في مجتمعات ذات بناء وقائع مخالفة ، دون أي اجتهاد في إعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر في ترديد عبارات وصيغ مكررة محفوظة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها أو اقترابا من مشاكلها - وبذلك يعطى هؤلاء الفرصة لمصومهم كي يتصومهم «بالصالة» ، وهو لفظ أن لم يكن يمر من الاشتغال لمصلحة الغير لقاء مقابل مادي ، فهو على الاقل يمر من التبيعة الفكرية التي قد تصل ، في الحالات الشطرية ، الى حد تلقى التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون أي تصرف .

تلك اذن انواع من المحاكاة الحرفية تتضمن كلها ضياعا للأصالة ومحوها عن التعبير الصادق من اللات ، وتنشأ من فراع وخيواء داخلي لا يكون هناك مفر من ملته بضمون مستمد من نموذج خارجي . فإني اذن تمكن الأصالة في مثل هذه الحالات ؟ من الواقع أن النموذج لو كان نابيا من واقع المجتمع نفسه وميمرا من ظروفه القلبية ، أو لو كان يتضمن امادة تشكيل أساسية لنموذج مجرب في مجتمعات أخرى ، بحيث يتلازم مع الواقع الذي نعيشه بكل عناصره ، لكان متدلا نموذا أصيلا . وهنا تكون الأصالة هي أن نأمل انفسنا جيدا من الداخل ، وننطلق الحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذي نعيش فيه ، أو نجعل من واقعنا محورا يحدد حوله كل ما نستخدمه من غيرنا .

غير أن هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بأنه لا يتضمن أي خروج من الأصالة ، بل يقال أنه هو نفسه التعبير الحقيقي من الأصالة ، وأمني به محاكاة أسلافنا والعودة الى نموذج الحياة الذي كان سائدا إبان انتشار دعوتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ ههنا النموذج شكلا اسلاميا ، فيقال أن صيغة التقدم الوحيدة المتاحة لنا هي أن تعود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل إيمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر أعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير انتصاره الى أمجاد العروبة في عصرها الذهبي ، على الصعيد العسكري والسياسي والحضاري والعلمي ، ويدعون الى بحث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفي معظم الحالات يتخذ الى النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، أي بين الاسلام والعروبة .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، أو - حسب العبارة التقليدية - الاقتداء بالسلف الصالح ، يعد في نظر الكثيرين النحل الامثل لمشكلة الأصالة . فنحن في هذه الحالة نعود الى

هناك حالات أشد تعقيداً من أن ترد إلى مثل هذه الصيغة البسيطة - وفي الحالة التي نحن بصددّها - ، يصادفنا أولئك الذين يفترون على التراث القديم لأنهم يرونه أعشى نطاقاً بكثير من الواقع الحق الذي يعيشون فيه ، ولأنهم يرونه عاجزاً - بحكم الظروف التي نشأ فيها من الإحالة من كثير من الأسئلة التي تواجه إنسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه أجابات كهذه بالأجماع ، فسيكون مقدار الجهد الذي تبذله في عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلاً للجهد الذي تبذله لو بدأنا من جديد . وبغض النظر تماماً عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هؤلاء ، فإنهم يشلون فئة مخصصة ، لتسمى إلى الهمد أو التكرار للماضي وإنما يحرص على أن تعطي الحاضر حقه كاملاً ، ولكن المهم في الأمر أن هؤلاء ، مع شعورهم بالانزعاج إزاء الماضي البعيد ، قد لا يكونون «مفتربين» على الإطلاق ، أمضى أنهم قد لا يكونون منحازين إليها إلى حضارة الغرب ، على الصورة التي ترسمها كثير من الكتب الشائعة لكل من يبدى تحفظاً على فكرة العودة إلى التراث القديم .

هنا نجد موقفاً أشد تعقيداً مما نصوره لنا القسمة الثنائية التي تحصرنا فيها مشكلة « الأصالة والمعاصرة » ، فنحن هنا إزاء عقول لا تتحمس لحضارة الغرب أو تحاكبها محاكاة عمية ، وتذكر على وجه الخصوص أن التهم واتجاهات السلوك الانساني لا تنقل آلياً من حضارة إلى حضارة ولكنها تترك في الوقت نفسه أن الخلاص الذي يقدم إليها في صورة عودة إلى نسط الحياة والفكر السالدين في عصر ذهبي غابر لن يحل للمشكلة ، ولن يقدم إلا أطبара شديد العمومية ، يضمن علينا أن نملاهم بضمون لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة ، هذه الحالة الحقيقية - التي تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن أين موقع أصحابها على خريطة « الأصالة والمعاصرة » كما يرسمها سيل الكتابات الذي عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بنا لمسار التفكير في النقطتين السابقتين ، اللتين تحقق فيهما ضيق « الأصالة والمعاصرة » إلى نتيجة عامة تكشف عن قصور ثالث في هذه الصيغة - ذلك لأننا ، حين نضع أنفسنا أمام بديلين يضمن علينا أن نلحد موقفاً معيناً ، أحدهما هو ماضي حضارتنا الخاصة ، والآخر هو حاضر حضارة أخرى مستقلة وغريبة عنا فناناً لن نجد عندنا أجابة في تساؤل أساسي :

وأي حضارة نحن ، وواقع الحضارة التي نعيش فيها من هذين البديلين ؟ إننا ننوّه انزعاجاً أن نمود إلى تراثنا القديم ، أو أن نقفيس أنكل حضارة الغرب وأصولها ، ولا نغني أن

أو فرس ، إنما تعني أن يكون هذا النسب مستمرا أو متصلا من فترة معينة في الماضي حتى الوقت الحاضر ، ولو حدث أن انقطاع في النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا أو ذلك أصيلاً .

وهكذا نجد لوما علينا أن نعيد النظر في موقف أولئك الذين يصدون الأصالة بأنها العودة إلى جذورنا الفاروبة في أعماق الماضي ، لحدوث انقطاع أساسي بين الحاضر وبين هذا الماضي البعيد يؤدي إلى الإحساس بنوع من «الانزعاج» بين الإنسان وبين جذوره البعيدة . وكما أننا في حالة محانة النماذج الأجنبية المعاصرة ، نشعر بانزعاج «مكاني» لأن هذه النماذج دخيلة علينا ، تنتمي إلى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، وكذلك نشعر بانزعاج «زمني» ، حين يطلب بنا أن نقفز فوق الزمن بفترة هائلة ، ونتجاهل معظم فترات تاريخنا ، ونقتدى بنموذج قديم في ظروف أصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفي عالم لا تربطه بعالم الأسلاف أية صلة ، في الوقت الذي نعترف فيه صراحة بأن الضيق الذي كان مفروضاً أن نحل ممسكين به ، منذ ذلك العصر الذهبي القديم ، قد انقطع منذ أمد بعيد .

وهكذا تؤدي هذه الملاحظة إلى نتيجة عامة هي أن الربط بين الأصالة والعودة إلى الماضي قد لا يكون صحيحاً على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخيط المتصل الذي يربط بين الماضي والحاضر ، وفي مثل هذه الحالة تستطيع أن تتصور نوعاً من «الانزعاج الزمني» الذي يشمر به الإنسان المعاصر إزاء تراث يراد منه بضم بعد انقطاع طويل ، وفي ظروف أصبحت متغيرة إلى أبعد حد .

فالذا كان من الصحيح أن الأصالة لا تربط ضرورة بالرجوع إلى الماضي ، فإن مشكلة الأصالة والمعاصرة لاكتسب عندئذ طابعاً أمقّد بكثير مما يبدو عليه الوهلة الأولى .

ذلك لأن الوضع الشائع لمشكلة هو إيجاد تقسيم ثنائي : فلتعنا إما أن نكون أصيلاً أو معاصراً . أما من المتعاطفين مع الماضي أو من دعاة الحاضر ، إما داعية إلى الرجوع إلى التراث ، أو نصير الحديث . فإن لم تكن من أنصار القديم فأتت حتماً «مفترب» (ولفظ «المفترب» يستخدم في هذا السياق ببراعة ، إذ يجمع بين غربة المرم من مجتمعه ، وبين انزعاجه «لـلغرب» الذي هو حامل لواء الحضارة المعاصرة) . أما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل في واقع الأمر موقفاً ثالثاً ، لأنها لاتمد أن تكون أحدًا من كل منهما بطرف .

على أن في هذا التقسيم الثنائي تبسيطاً مفرطاً . فبما الواقع ليس دائماً على صورة « إما هذا وإما ذلك وإما كلاهما معاً » ، بل أن

إبداعي أساسي يتيح لنا أن نتذكر الطول دون أن نتجرى وراء الآخرين الذين توصلوا إلى حلولهم في ظروف مختلفة ، وفي مواجهة مواقف مغايرة ،

وثانيهما البعد الزمني : إذ أن محور التعارض بين الإصالة والمعاصرة لا يعنى الفناء البعد التاريخي . والتزام المجتمع الحريص على أصالته بطرقه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى أن هذا المجتمع قد رفض ماضيه أو تنكر له . ذلك لأن كلا منا يحصل ماضيه على اكتافه في حاضره . ونحن نقول أن الحلول الأصلية هي تلك التي تستمد من واقع المجتمع ، فإن مفهوم الواقع « هنا يحصل في طياته كل ماضي هذا المجتمع وتراثه . ومن المؤكد أن تاريخ المجتمع وتجاريه الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقع الذي يحياه . وعلى ذلك فإن الحلول التي تقول أنها ينبغي أن تستمد من الواقع الذي نعيش فيه ، لابد أن تتضمن في الوقت ذاته حكمة الماضي وخبرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الإبداع والتطلع إلى المستقبل .

ومجمل القول أن الإصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة ، دون أن تتنكر للماضي . ومقاييسها الحقيقية هو أن تعرف كيف تتذكر حلولاً صادقة وملائمة لمشكلاتك التي تعيشها في عصرك ، مستعينة بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ، أو تنقل عن الآخرين بغير وعي بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم .

وحيث تفهم الإصالة على هذا النحو ، يتضح كيف التقابل التلقيني الذي يفسمها في مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذي جعل اللغتين مرادفين لمعاشية الماضي ومعاشية الحاضر . فقد تكتمل كل شروط الإصالة في مجتمع يعايش عصره بمعاشية كاملة ، وقد تقبص كل مقومات الإصالة في مجتمع لا يعرف نفسه مخرجاً إلا أن يحاكم ماضيه البعيد .



نبحث عن صيغة التوفيق بين الاثنين ، فسوف نتعامل خلال ذلك كله مع طريقتين خارجيتين عن الواقع العربي الراهن : فالمعاشية البعيدة تفصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة ولطوفات وخبرات « آلة اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر الغرب تفصلنا عنه قيم وتقاليد وتراث يصعب أن يتلاقى طرفاها بعد أن تشعب مسارهما منذ وقت طويل في طريقتين مستقلتين . ومعنى ذلك أن الطرح الشائع للمشكلة يحصرها في إطار بدليلين لا ينطبق أى منهما على الحاضر العربي ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وإنما ينطلق أحدهما من الماضي العربي ، والآخر من الحاضر غير العربي ، فعلام تدل هذه الطريقة في طرح المشكلة ؟ أنها لا تدل إلا على خواء الحاضر والمعجز من مثله يستوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بعمية عنه زمانياً أو مكانياً . بل أن الصيغة ذاتها إنما هي تعبير مبطن ، غير مباشر ، من واقع التخلف ، أو تخلف الواقع ، ويظهر ذلك بوضوح تام حين نقارن الإشكالات الحضارية التي تعبر عنه هذه الصيغة في مجتمعاتنا ، بالإشكالات الحضارية لبلاد العالم المتقدمة . ففي هذه الحالة الأخيرة لابد التماساً للحلول في تراث قديم ، أو في اقتباس عناصر حضارات أخرى ، وأما تتعلق الإشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بالإنسان هذه المجتمعات . وعندئذ تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الإنسانية في مقابل القيم المادية ، أو علاقة الإنسان بأدوات عمله ونتائج عمله ، أو تأثير المعرفة على مصير الإنسان ، الخ . .

مجمل القول أن الإشكالات الحضارية ، في هذه الحالة الأخيرة ، يصير بوضوح عن حاضر مبتلى ، على حين أن أشكالاتنا ، كما تعبر عنه صيغة «الإصالة أو المعاصرة» يفشل الواقع المحلي القائم ، ومن ثم فهو إشكالات «الحاضر الفارغ» الذي يراد ملؤه بضموم غير مثبتة من داخله .

أين إذن تكمن الإصالة ؟

لنعد مرة أخرى إلى المعنى اللغوي للنظ . كما نستمد منه الترجمة السليم . أن الإصالة هي أن تكون صادقاً مع أنفسنا ، وأن نستوحى لمشكلاتنا حلولاً مستمدة من واقعنا . وهي بهذا المعنى ليست على الإطلاق بديلاً لمعاشية العصر ، وإنما هي على الأصح أفضل شكل لتلك المعاشية ، أي هي الشكل «الأصيل» للمعاصرة .

ومكلاً يمكننا أن نعد الإصالة نقطة لتلاقي بعمدين أساسيين :
أولهما الابتكار والإبداع ، لأن المواجهة « الأصلية » للمشكلات تنطوي حتماً على عنصر

ندوة العدد

موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ...

■ نحن نصنع الماضي والماضى لا يصفنا .

د. زكي نجيب محمود

■ ان استفادة الشعر المعاصر من التراث العربي

هي استفادة لغوية في المحل الأول .

■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ .

صلاح عبد الصبور

■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب .

■ لا بد من عملية انتقاء للتراث ..

د. محمد مصطفى هداره



ندوة العدد



عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التي نعتزم الدعوة إليها في كل عدد ، كي نجري حواراً بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحوري للعدد ، بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكري وتبادل الآراء الفلسفي إلى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها في تناول هذه المشكلات .

وقد دارت المسئلة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :

الدكتور زكي نجيب محمود

والدكتور محمد مصطفى هدار

والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور

بالإضافة إلى أسرة تحرير المجلة

وسارت فيها المناقشات على الوجه التالي : -

د . عز الدين :

الظن أنه من المناسب أن نطرح السؤال الأول عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة في حياتنا الفكرية ؟

د . زكي :

للبدء بفكرة ربما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها ، وهي أن التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وقنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لذلك مستقره تستخرج منه ما تستطيع بوجه النظر التي تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك . فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بالعقاقير الأدوية وما عليك إلا أن تأخذ صنف الدواء الذي يناسبك ويناسب عائلتك . من الذي يرغب على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب . التاريخ نفسه يتغير في تأويله للحداثات وتغير طريقته في قص القصة وكيف وقعت عصراً بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التي ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد إذا كتبه مستعمر علو فإنه يكتبه بشكل خاص ، أما إذا كتبه وطني فإنه يكتبه بشكل آخر ، فما هو

بطولة عند مؤرخ قد يظهر أنه غوغائية هند آخر . وهكذا التراث علينا أن نقراه القراءة التي تعجبنا فنحن نصنع الماضي ، والماضي يصنعنا . فالقرآن الكريم مثلاً قد عكف عليه المفسرون والفقهاء دون أن يخرجوا بصورة واحدة ، بل أخذ كل منهم يبدع مهارته في استخراج بواطن المعاني ، فالصوفي يفسر بطريقته والسني كذلك والشيعي أيضاً ، كل أخذ حقه في التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته في قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر مخطئاً حين قال « القرآن حمال أوجه فادخلوا فيه برأيكم » فهو حمال أوجه لأنك أينما نظرت إليه تجد صورة تستطيع أن تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والأخر من زاوية ثانية وهكذا . معنى ذلك أننا نستطيع أن نستخرج من القرآن ذاته - وهو الكتاب الأم - صورة الحياة التي نريدها ونقول أنها وردت في القرآن . فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التأويلية للتراث ككل ؟ غشقى شعر عربي وفقه ومصادر كثيرة ، من الذي يفرض على أن أراها قراءة معينة محددة ؟ . لناخذ الفقه : هناك نقطة هامة ، يظن الناس أن الشريعة الإسلامية هي ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال أربعة أو أكثر ، وما يقولونه إما

« يرى » نستطيع أن نلبيدها ، فصدما أقول إن هذا الشيء له قيمة أو منه القطعة الفنية لها قيمة يصبح السؤال : أين هذه القيمة ؟ هل هي في القطعة الفنية ذاتها أم في أنا ؟ هل هي موضوعية أم ذاتية ؟ وكان الحل الذي قدمه هذا الفيلسوف هو أن القيمة تتولد من التفاعل بين الذات للمدركة والشيء المدرك . فقد تمطين صورة مهما تأملتها لا أتأثر بها ولا أستخرج منها قيمة جارية ثم تأتي أنت لتتفاعل مع نفس الصورة وتستخرج منها قيمة جمالية . بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نوحا ، ثم تتفاعل مصسه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلا ما أمامك بل حصيلة التفاعل بينك وبينه . مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل إلى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتبنى أن أخرج من قراءتي له - وأنا انسان معاصر - بأحاسيس من يستطيع أن يعيش في جلد الشاعر القديم ، وفي اللحظة التي أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فعالية اتقص الشاعر فأسمع بأذنيه وأرى بعينه ، وفي هذه اللحظة ذاتها أصبح قارئاً ، أي أعيش الماضي ، أعيش الماضي ولو اللحظة ، ثم أخرج إلى حياكن العامة وقد اكتسبت خيطاً يضم إلى مجموعة الخيوط التي تكون شخصيتي . وإذا كنت موهوباً وادرت أن أكتب شعراً فكن أعبد قصائده وأما أكتسب منه حساسية وذوقاً أكتسب من القدرة على التمييز بين ما أحبه وما لا أحبه . فإذا ما أكتسبت الذوق العربي في فهم الشعر وقرضه فقد أعطيت التراث حتى لو لمسي به ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتداداً لهذا التراث واستمرا ، كما تستطيع أن تجد فيه ما شئت ولكن بالوقية الموروثة . والا فإذا ردت أن تبرز الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناءً جديداً قبلي حق تعتبر نفسك أصلاً من كتاب قبه فصول فطنت ؟ ستكون فصلاً ميتوا ، هل رأيت حلقه من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذي يربطها ببقية الحلقات لكي تدعى بحق الكائن تنتمي إلى هذه الأسرة . فإذا ما خرجت عليها لآنك لابد أن تخرج عليها في ظاهراً ، وهكذا الشعر الانجليزي والفرنسي وغيره . لا يمكن أن يخلق شاعر موضوعات جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة واللغة ؟ هي مادة فصيل الحجر للجرانيت علماً بأن يهتضه الحجر القسديم ونفس الحجر بين يدي نحات حديث يستخرج منه إمكاناته ، والفرق في اختلاف الموضوع . فمختار مثلاً في شمال نهضة مصر وغيره يشكل

هو اجتهد ، والشريعة هي الجسم الذي توزع بين هؤلاء ، فلا تتساوهم ولا تتساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئاً متشابهاً ، فاستطيع أنا أن أضيف نفسي إلى الطيور وأنظر إلى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هي الفقهاء لكان من الضروري أن ألزم بالماضي ، وكما يتعمد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تصيف نفسك اليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال . والفكر الأساسي هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا في رأيي مفتاح هام جداً لو استطعنا أن نفهم مغزاه حق الفهم . فالتراث إذن قضية عامة هو ما نقرأه منه ، والطريقة التي نقرأ بها يمس التراث ليست حواراً حديدياً ، بل هو كلام ، وأنا - كمالك لهذا الكلام - أخرج المعنى الذي أريد أن اتعامل معه .

د . جابر :

أريد أن أستخدم لكمل الذي شربته فيما يتعلق بالقرآن ، فهناك تفسيرات عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعي للقرآن خسارج تفسيره المتعددة .

د . ذكي :

ليس خارج تفسيره المتعددة ، بل متغلا فيها وقد يشتمل في صور أخرى كذلك .

د . جابر :

نعم ولكن أريد أن أستخدم هذا لكمل لأعود إلى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المسألة المسماة تراثاً ، فالتراث في شكل من أشكاله سوف يصبح موضوعاً معروفاً وأنا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال إذن هو : ما هو الجانب الذي أمارس فيه فصائليتي كذات مدركة ؟ وفي نفس الوقت : ما هو الجانب الذي يمارس فيه الموضوع المدرك تأكيده على كذات مدركة ؟ بميلارة أخرى لو قلت أنني المالك الوحيد للتراث ومن حتى أن أقبل فيه ما أشاء يفتل إلى أنني لقد أتجاهل أن التراث كموضوع معروفاً مستقل عن وعيي بمعنى من المعاني له تأثير على وعيي بالنسب أو الأجيال ، أريد أن أحصر بالأسفل أين أنا وأين التراث ؟

د . ذكي :

أحسا من حيث أين التراث ؟ فهو في المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذي تريده . هناك نظرية معروفة لي القيمة للفيلسوف الأمريكي

حلقه مرتبطة بحلقات النحت الفرعوني . فإلبادة واجبة والطريقة واحدة وإن اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد . والذوق ليس مبناه تكرار ما قيل من قبل . ففي القصير تستطيع أن تأتي بتصميمات جديدة ، أو يصور جديدة إذا شئت ، ولكن الراسب الذوق لابد أن يكون متشابه ، لأن اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل إن كل كلمة فيها حمل مشغول بخبرات من سبيلوني ، كل كلمة لها إشاعات وإيهامات وأنا أستعمل هذه الخبرات كما وصلنتي وأضيف إليها دون أن أتركها أو أجردها .

فأفرا ما شئت من التراث ، واستصيف منه ما شئت ، ثم أخرج بشكل ذوقية لا يوشع ولا مشكلة ، أبا لا أريد أن أكرر مشكلاتهم ، هم كانت تشغلهم مسألة قدم أو حداثة السران أو مسألة الإمامة ، وهذه ليست مشاكل الآن ، ولكن أستطيع الإفادة منها ، فبعديا كانت تعرض المذاهب الجديدة كانت تنشق إلى عشرين أو ثلاثين فرقة ، مما يدل على قوة التجليل التي تجعل الشهرة تهفت بهذا الشكل ، وما يدل على حرية الفقه ، ولستطيع أن أستفيد من ذلك القدرة على تحليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على أن أكون حرا في قول ما أقوله ، وهذا يكفي .

• على الدين :

في جنب الحالة ، عندما نصل إلى أن القضية هي قضية شكل أو بنية نأخذ منها حسنة الرأي والتجليل بل نعتبر هاتين النتيجتين ثمرة نواتنا العربي بصفة خاصة ، أو أن هذا مفهوم منجني التزم به ابتداء قبل أن أفكر فيما إذا كان قضية حقيقية يعطها قرائنا أم لا ؟

• ذكي :

هذا منهج ولا يتكرر عند غري ، والحكم هنا هو الإجتماعات أو الذوق الخاصة التي تحمل من شيء أمرا هائلا ومن غير دون ذلك .

• عن الدين :

هناك سؤال في هذا الصدد : ما هي الذوقية ؟ وهل تهبط الذوقية تعتمد القوميات ؟ أي هل هناك ذوق عربي وآخر إنجليزي أو فرنسي ؟ هل هناك يمشون حقيق لها ، لا يحمل مستوى للمراسلات اليومية ، وإنما على مستوى الثقافة ؟

• ذكي :

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تعتمد الذوقيات بتعدد الثقافات أعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته الزهرية صرفة . وأعرضها كذلك على من تكون ثقافته أوربية صرفة . ستجد رد الفعل مختلفا تمام الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثاني لما يقوله ، إذن نحن أمام رجلين يفكر أحدهما مما يقول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه . مثل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبي ، ستجد أن ما يقبله الإنجليزي - بوجه عام - يقبله مواطنه أيضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة التكثير ، فنحن يكفر بعضنا بعضا وتصلنا ٩٠ درجة ، إذا لا نعيش حياة واحدة .

• فضل :

الا تعتبر هذا حجة على أن مسألة الذوق نسبية ولست مطلقة أمام هذين الرجلين الإنجليزيين أين يقع الذوق العربي الذي لابد أن اجتمع اليه في الاستصفاة من التراث وكيف يتشكل ؟

• ذكي :

الذوق العربي يتشكل إذا ما تقفنا الثقافة التي ادعو إليها ، وهي تتشكل من القديم والجديد في وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لي ما يمكن أن أسميه بالثقافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجديدة إذا ما تشكلت تجعل القضايا - على الأقل من حيث أصولها العامة - بقبولة أو مرفوضة على المستوى القومي ، وسوف أضرب لك مثلا : في عام ١٩٥٣ كتب أستاذ الأزهرى لن أذكر اسمه معلقا على كتاب لي بقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كانوا تكية على الثقافة المصرية لأنهم علاء للاستعمار وهم به حسين وعلى عبد الرزاق وأنا ، فليس أستطيع أن أقول أن ذوقية هذا الأزهرى في القبول والرفض التي تجعلهم طه حسين بأنه عميل للاستعمار في الثقافة وبأنه لم يبن الثقافة المصرية بل جدها ، يتفق مع ذوقيات غيره من المصريين ، وإذا كان هناك كل هذا الاختلاف فكيف نقول أننا نعيش ثقافة واحدة ؟

• فضل :

هل نستطيع أن نقول أن سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعلم الارتكاز على قاعدة واحدة فهذه وحدة الشغوية الإنسانية لعنق العربي يمشه إلى بنينا يلف أحدهم من

من أخذوا القلب من الخارج - فمن لم يكن عندنا مسرحية أو قصة - فأخذوا القلب أو الشكل وصوبوا فيه مادة عربية إسلامية محلبة فأصبحت القصة مصرية أو عربية ليس فيها فاصل بين القلب والمضروب، وبين أقرامها جيد صدى في نفس، فهذا القبول أو الذوق التقبل هو الدليل على أن الدمج ضئيل ونجاح بين قالب من الخارج ومضروب محلي .

• د فضل :

قدما المنهج ليس مؤزونا ، ولكنه ينطق من منظور منظور حديث .

• د زكي :

مستصغى كما أقول ، لو كان علين ابن لربيتة على هذا الطرقي وجعلت من ذلك حدس الواضح تجاهه ، أن كل الفلاسفة كانت تشغلهم دائما الأجيال القادمة ، ولذلك كانت لهم نظريات في التربية وكيفية تشكيل الجيل الجديد ، حتى تتحقق لهم أهدافهم . وبيننا من ينافق ولا يريد أن يذكر الاتجاه إلى أوروبا ، فتتقدم يقولون إذا ما سئلوا هذا السؤال أنهم يريدون الجيل الجديد عربيا مسلما ، وهذا صريح ولكنه عذر واحد ، إذ هل سيتفكرون عليه فحسب ؟ لابد أن نرتطم في هذه الفتوة أولا ، فلا كنت أريد أن يرى هذا الجيل موسيقيا أو أدبيا على نوع من المؤسسات في الأدب الجليل يتلوق ؟ هل أجعلهم يقرأ المقامات أم توفيق الحكيم ؟ لو كنت أنا المربي فسلوك أجعل يتقبل الموسيقى الخفيف والأدب الخفيف وأغنى بالخيال أكثر شيئا ؛ أما أن يغضبني القلبين أوروبا كالقصة والتمرحية والمضحك المضحك ويكون المضمون مغليا ، أو الكسب طعنا بطلت في حالة الترجمة ، فالقلب الفلوي من عشتقل أما الفلوي فهو من الخارج ، وفي تلك الحالات تتحقق غلبة السمع التي أمثلها والتي تتلوق جدليا شيئا مغفلا عما كان لهذا العربي القديم وما لدى الأوربي الحديث اليوم ، فهو كبيرة جديدة ، فنعسا كتب شوقي مسرحياته مجسلا أشبهت هذا العقل الجليل ، يمتحن الله لا الأوربي عندنا مسرحية مكتوبة باللغة العربية 93 الغربي العظم كذلك . ونحن اعتدنا في الزمن والمضروب ، هناك تمارين عديدة هي الأوربي : التفسير باليد والخطبة والخطبة ، وأنا لا أعرف الفنان الغربي من مناجاة هذه المدارس وأبعد لها فؤاد ذوق متنا على أن يلازم الجود عوي ، ولهذا يتوقف غنى الوسيلة الخاصة بالخطبة والخطبة والخطبة ما هو من الفيلو فنان فنان متلاحق ، أنه ينفذ في المقام الأول إلى التفتيشية القوية التي

التراث موقف التناقد الذي يختار ويستصغى كما قلت ثم يقول ويضرب ويضيف فاعليه الداتية ال هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلا ومفعولا معه ، تجعله مكونا لمختصيته وخلاصة في سبيل الاتصال بثقافات أخرى وترتأ أنسان عالم يستلهم القيم المشتركة بين الشعوب جميعا ، مقلدا من جانب ، ومن الجانب الآخر مؤلف رجل يتصور ابن علاقته الوحيشة بالتراث هي علاقة تلميذ وتكراد ونسخ ونسج التي وخضوع وانحطاط الذات لفاعليته دون أن يضيف لذلك بعد عصره وثقافته بيئته الجديدة وانفتاحه على المجالات الإنسانية الرحبة ، وبالتالي يصنع متصعبا معهود الثخرة ويترك ما في هذا التراث لنفسه من قيم حية نتيجة لعدم استيعابه لمعطيات عصره وتراث الشعوب الإنسانية الأخرى إذ إن ابن تتوحد من هذه التناجج التعمية باسم المحافظة لو أدرك ما في التراث الإنساني من وحدة وأمن قابلية وشروية الاتصال لاخترع العناصر الكائنة من تراثنا لا وقف هذا الموقف الرافض المكفر القصة . فما رايك في وضع المشكلة بهذه الطريقة ؟

• د زكي :

هذا وضع جزلي ، لأنك أعطيتني خطين دون الخط الثالث الذي يجب أن يكون عندنا ، فانا لا أريد أن أطرح الدورية العربية الإسلامية .

• د فضل :

اعتقد أن تحليل مكونات هذه الدورية ضروري لتوضيح الأمر .

• د زكي :

عندنا الدورية تظهر في مجالات القيم من فن وأدب بصفتها حاضرة ، ولها انكسارها بشد ذلك على الموقف العلمي نفسه ، هل أحترم السلام أم لا أحترمه ؟ ولكن لتتضح ذلك جانبيا الآن ونأخذ المجال الخاص الذي يظهر فيه ما أسميته أنا بالدورية التامة وهو مجال الفنون ، فلماذا لا يكون لي ذوق موسيقي خاص بي مثلا ، يكون مزجا بين القديم والحديث ، ليس تكراراً للموسيقى القديمة بالألحان القديمة ، ولكنه لا يكون أيضا كما يريد البعض مطابقة للموسيقى الغربية . أفعلد أن ملحنينا مثل محمد عبد الوهاب وقوة يتأولون تقليد هذا المزج المنمى من كلا الطرفين ، ولا أستطيع بالطبع أن أحكم على مثلك تتاحق في ذلك ، ولكنهم ان كانوا قد دفعوا في غير هذا الاتجاه للدورية التي يعمل فيها هذا وقال . ونحن مثلا آخر من الأدب : نحتاج محفوظا وتوفيق الحكيم وغيرهما

د . زكي :

• الآثار الفنية عموما •

د . جابر :

لتوسع أكثر في تعريف التراث مادامتنا تتناول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم المؤثرة في حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية •

د . زكي :

في الواقع ان كلمة القيم هذه شبابية تجعلنا نترلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست سحابا ، القيمة هي الطريقة التي يسلك بها الانسان ، وتستطيع ان تستدل على قيم الفرد المعين من سلوكه ، فالقيمة تتشكل بالسلوك وتتحدد به او بالكتابات • والتعرف على القيم يأتي من هراقية سلوك النخب ، ما يفعلونه وما يقرأونه وما ينطقون به • وتستطيع ان نخلص من ذلك الى ان الموروث الكتابي او الكلامي يلتقطه الابن عن الأب ويشكل سلوكه • فالقيم اذن هي هذا الشيء الجسد الذي يثبت من واحد لآخر وليست مجردات •

د . جابر :

اذا قلنا ان التراث يسلمنا من كتابات ويتجلى في سلوكه له ابعاد متعددة نجد اننا امام مشكلة أخرى وهي الى أي مدى تؤثر مشكلات الواقع في اختيار جوانب من هذا الموروث ونفي جوانب أخرى ، وما هي الدوافع التي تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هي حدودها وأبعادها ومعالجتها التي لا يقف على الوجود الوفوسوعي للموروث كشيء مستقل ، وفي نفس الوقت لا يشل فاعليته كذاذ لاحقة ؟

د . زكي :

الجواب واضح جدا • ماذا يريد العصر ؟ ما هي انواع المشكلات التي يفرسها على العصر ؟



يستخدمها فهي ذاتها التشكيلة اللونية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وذوق السماء • هذه التشكيلة غير موجودة في انجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادي ، لذلك اذا اخفت احدي لوحات صلاح طاهر وعرضتها في انجلترا فلن يشك انجليزي واحد في انها لرسم اجنبي ، فهنا اخشد الفنان الأسلوب التجريدي من أوروبا واستخدمه في التعبير عن احساس محلي ، فالصورة الجديدة ليست أوروبية لأن ألوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لأن الصوب لم يعرفوا هذه الأساليب الحديثة • فالجديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضي وكفى ، ولا ينشأ اذا عشت مع أوروبا وكفى ، ولذلك لو حصلت تكوين رجال الادب والفكر الذين ظهوروا خلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضمة ، مجموعات على طريقي نقض ومجموعة ثالثة قليلة العدد ولكن عليها الموروث الاكبر : المجموعة الأولى تشمل أولئك الذين لم يستطيعوا الا أن يعيشوا في الماضي وكانهم قواقع ، هؤلاء ما يكاد يوتئ احدهم مها كان عظيما حتى ينسى أثره ، الفئة الثانية هي تلك الفئة التي تدعو الى أن تكون ثقافتنا أوروبية صرفة • وقد كنت انا من بين هؤلاء لسنين طويلة ولكني الآن لا أنسى اليهم بعد أن تغيرت • وهؤلاء لن يتذكروا بصمة واضمة على ثقافتنا • أما الفئة الثالثة التي أدركت بفطرتها وبجهدتها وبذوقها ان الخلق الثقافي هو هذا الدمج الذي أتحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزء • د • م • تفسيريا عقليا يتناسب مع العلم ، أي أنه استخدم الرؤية العلمية لأوروبا في تفسير القرآن ، على أساس القالب والمضمون الذي شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفى السيد واحمد شوقي وظه حسين زهير والنفاد والملائي وغيرهم ، وهم وان كانوا للة الا انهم هم الذين صنعوا لنا الثقافة العربية الحديثة •

د . جابر :

من المؤكد ان كيفية تعامل مع الماضي تنطلق من مجموعة المشكلات التي أعيشها في الواقع • بعبارة أخرى انني بالشكل الذي اري به الحضارة ابعث في الماضي عما يتناسب مع كيفية رؤيتي وتعامل مع هذا الحاضر ، فهل الخلاف في نوعية العقول ام في كيفية مواجهة مشكلات تنمسل بالواقع او اذا اردنا قدرا من التطرف نقول الخلاف في مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهذا يجبرنا الى محاولة تجديد التراث بشكل اشمل ، فقد حدثت بالكتابات ••

« المعقول واللامعقول » أقول أنه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقرائنها قراءة جديدة . فإذا قرأنا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول أنني احتاج إلى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم والله حدث بالفعل أن أسقف الأمريكيون أطاروا صناعية على فيتنام لعرقلة القتال ، وكذلك نحن في حاجة إلى أن نحصل على طام من الصحراء حيث لا طعام وذلك بجهد العلماء .

د عزالدين :

لقد وصلنا إلى أن القيمة تتجسد في سلوكنا ثم انتهينا إلى الول الذي ينزل المطر حيث لا مطر ، ألا يرتبط هذا في مجمله بفارق جوهري بين تصوريين مابين أحدهما يسيطر على التراث العربي في تنوعاته وأشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذي نعيشه والذي يتميز بتقنياته ، فبينما نجد القدرة متوطنة في التراث العربي بالفرد ، فالقول هو وحده القادر على أن يعد بانه يأتي بالهاتكة أو يسير تنسل الماء ، نرى أن القدرة في العصر الحديث قدردت عامية مشتركة بين كل الناس ، فمنعها أريد أن أزدع منقلة لا يصل إليها الله فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لست فردا بل مجموعة تولف قوانين العلم لصالح الجميع ، ألا يعتبر هذا فارقا باهلا بين مسكين - والقيمة سلوك كما قلنا - ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربي بانها فردية في مواجهة عصر يعتمد على القيم الجبائية ؟

د زكي :

لي أكثر من رد على هذا ، لكأنك تريد أن تقول أن ثقافة الماشين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء ، والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أوجب بالتحفة التي تقول أن القدرة في الماضي كانت هي قدرة المؤمن ولأن هي قدرة العالم ، ونحن نفضل قدرة العالم لاعتماضا - على التقدير الجبائي الذي يمكن تلقيه في المدارس والجامعات ولكن هذا لا يقضي على التراث ، إذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يقتصر في كثير من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعي في العقيدة والممارسة والسلوك ، جني المائدة فيها جانب جماعي واضح يتمثل في الصلاة والزكاة والحج .

د عزالدين :

نعود مرة أخرى للتراث ، ونسال عن مشكلة لاذت مطروحة منذ قرن من الزمان على المكركين

ما أساسها ؟ ركيزتها دون شك الآن العلم والصناعة ، وأنا أريد إلى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك في مواجهة مشكلات هذا العصر التي تبعت من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن العصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت أنواعا من العلم ومنهج وأسامة النزعة العلمية القائمة على القديم الذي بدأ يونانيا ثم اكتسح المشرق فأمنا أن العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليوناني الكلام هو الجهد الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج إلى استنباط ، والاستنباط له فلايسسه التي تعتمد على القياس الأرسطي ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلية ، أما الآن حضارتنا حضارة الآلة . ولكن المرحلة الوسطى ، أعني النهضة الأوروبية فقد كان لها شرب مختلف من العلم ومنهج وأسامة النزعة العلمية القائمة على السبب والسبب ، ولذلك كان البحث العلمي عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش في عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتكس قانون الظاهرة ، فإذا قلنا أن الشمس تجلب الأرض والأرض تجلب الطائرة فأين هنا السبب والسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، وإذا قلت أنه إذا ضغطت الفشار قلن حبيبه يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التي تثبت عملية التأثير والتأثر . الخلاصة أنه يجب أن يعيش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانقضاء للعقل ونفى اللامعقول كسا يتطلب العصر . إما ندعو الآن إلى أن تكون عربيا مسلمين ، أو متدينين - وكلية متدينين تعني جدا لأن هناك قرقا بين الدين المصام والدين الخاص ولكننا عموما متدينون .

د فضل :

هل هذا توصيف للواقع الثقافي بالفعل ، أم هو تخديق للشرط الفردي للشخصية المصرية العربية وبقي شكل ؟

د زكي :

هذا شرط ضروري لكي أكون مواطنا مصرية عربيا ، ومع أني لا أريد أن أخشى بمصريتي ولا عربيتي ولا إسلامي فاني أريد أن أعيش عصري بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحصور الأساسي الذي يدور حوله العصر ، وإداته الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فإذا جلدني ولي من أولياء الله وقال لي أنه إذا مابق يده في الفراغ وجب نقاحة أقول له لسمنا بحاجة إليك ، وقد كتبت في

العرب في بحر وإثلاذ العربية ، وفي موقفنا من التراث : ماذا نترك وماذا نصنع في مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا مثيل لها بالنسبة للخصائص الأخرى ؟ هل نستغل قضيتنا الأدبية أم أنه يمكن تجاوزها مسترشدين بتجارب وتجارب الشعوب الأخرى التي سمعنا من قبل ؟

د . زكي :

هناك نموذج جيد لما نقول في النهضة الأوروبية فقد أرادوا ألا يستغفوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم فوضن كرامة ، ولكن ليستوي لا ليحامي ، فلتكسبنا يأخذ كثيرا من مسترخياته من بورتاز وفيرة ، ولكنه لا يقل بل يستوي ليكتب مسرحية عذبة على أساس جديد ، واقتصر الغرض على التراث في عصر النهضة عسى ليحال الطم أذ أصبح الكتاب الذي أرادوا قرأه ذو الطبيعة تحدثت في هذا الجانب ثورة على الماضي أما في مجال الفنون والآداب فقد التزموا بأحيا واستلجام الكلاسيكيات . وأنا أريد أن أنقل نفس الشيء ، ألا : أن أخرج علقية على كل العالم العرب ، الذي اتبع المنهج اليوناني ، فجار بن خيانت أكثر كيمالي عرق لي مني عليه على الناس المتأخر الأوية متأرا بالنهج اليوناني ، أريد أن أخرج على منهج العلم القياسي الذي أولنا لتأثيرين به لها يضا سبب خلفنا ، والمنهج هام ليها ، فإذا ما قرأنا لنا يهيب أن نضع في اعتبارنا قنله الثقافية حتى نلحقه بمنهج هابز ، فالتس هو ما نقرأه أنت ، وليس قالبا حديديا ، فإذا واجهنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلا بد أن أقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر . وإذا كان عصرنا الآن هو عصر السلم فيجب أن أقرأ الفصل بنا يتناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق في الاستاذ لكل الحب والفكرية والأيمان لا يحتاج فيها إلى المنطق ولا تقديراتنا ونستعمل أن يستعمل فيها إلى صوره الباطن ويغيب عن غيره داخل وجدانية ودالما أوتوا أن هناك أكثر من حجرة داخل الإنسان والمثل لا يسطر إلا واحدة منها اختصت .

د . عز الدين :

بالنسبة للناحية الأدبية حدثنا نوع من التطوير أو التمدد ، ولكن بالنسبة للناحية العلمية حدثت ثورة كاملة ، فإذا أخذنا هتة التركيبية بمعنى أنه يشا يحدث للبياسم الوجداني نوع من التطوير النسبي لكنه المفرد المبيح تحدث في نفس الوقت ثورة على المستوى العلمي لهذا هو الغل الذي أوجهه الأوروبيون :

د . زكي :

وهذا هو الغل بالنسبة لنا أيضا والذي أشرنا إليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمي واستمرار على المستوى الوجداني .

د . عز الدين :

نعم ولكن ألم تؤثر الثورة العلمية في أوروبا وتتمسك انعكاسا بأفرا على المسائل الوجدانية ؟

د . زكي :

الثرث ولكن ليس التأثير الذي تقصده . وسؤل اضرب لك مثلا . وقد سمعته من « هنري مور » خلال الكشيف قبل الماضي ، كنت في لسمند ولضاد هذا الوقت احتفال « مور » بعيد ميلاده الثمانين . وهو أكبر منسال الإنجليزي تعرض تماثيله في الحدائق كما هو معروف . وللسد استغلقت إليه في التلفزيون عندما وجه إليه سؤال حول ما إذا كان قد خرج من فن النحت في عصر النهضة ، فأجابنا بأنه لم يحد عنه قيد شعرة ، ثم أخذ يوضح مفهومه الخاص للشكل أو « الفورم » فقال أن أساس النحت عند « ميكال أنجلو » وغيره هو « الفورم » واستطرد قائلا أن الشكل الخارج قد اختلف في معالجة المادة ، لكن أساس التناول ومنهج الفن عنده ظل كما كان عند « أنجلو » وللسد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدي وتمجبت جدا إذ جعلني هذا الناقد الفني أدرك أن لوحة التي أظنها تجريدية وليست أشكالا هي في الواقع قائمة على نفس الأسس التكنيكية التي قامت عليها أي لوحة كلاسيكية ، وقد لجأ الفنان إلى تفرغ الصورة من محتواها فإذا بينيتها في نهاية الأمر واحدة ، كل ما هناك أن الفنان الكلاسيكي يملأ بانسان والتجريدي يملأها ببساسات لونية ، فإذا ما فرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وُلدت قصيدتين من الشعر على بحر عروضي واحد مع اختلاف مضموهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغيير . وفي كيفية موجزة فإن ما أريده أنا هو ثورة في المنهج العلمي واتمدادات هتورة في الخط الوجداني .

د . فصل .

لقد ذكرت في كتاباتك الأخيرة أن الرؤية الفنية هي خاصة الشغلة الكبرى ، والإضافة التي تنتظر من الصحافة العربية الكلاسيكية ، هذا هو مفهومك لهذه الرؤية بالتعبير ؟ ولتحت تثل في تفكيرك قوة دفع حصارية في المسائل الماضية ؟

د : زكي :

إن فلسفات العصر الإسمائية تتخلى في أربعة تيارات : هي فلسفة التحليل في إنجلترا ، والبرجماتية في أمريكا والوجودية في غرب أوروبا والمادية الجدلية في شرق أوروبا ولقد أن هذه التيارات تلتقي جميعا - فيما عسدا استنباطات بسيطة - في نقطة واحدة وهي إنها جميعا استغنت عن الله ، لأن التحليل يهتم بالعلم والبرجماتية تبحث عن نتائج صناعية ، والوجودية تشفيها إرادة الإنسان والمادية الجدلية الجبابة ، فاستغيت جميعها عن الله وركزت على الإنسان - الإنسان هنا الآن - وأريد أن أقول أنني إهتم بالإنسان هنا وهناك ، الآن وما بعد الآن ، وهذه إضافة ، وأريد أن أجعلها إضافة مبنية على أساس أن الواقع يمكن أن يمتد بالهالات ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات واقعا جديدا وهذا بعد حلا دينيا يؤكد أهمية الرؤية الدينية ، ولا أعتقد أن هناك أسانا واحدا يستطيع أن يعطي بغير رؤية دينية .. أما الصارم في مادته فإنه لا يصل إلى ذلك إلا بالتدريب .. وأريد أن أخلق هذه الصيغة الجديدة التي أمزج فيها وجودي البروت مع العلم من الزوايا التي أشرت إليها .. واحتفظ بحقي الضروري في إضافة الرؤية الدينية .

د : عز الدين :

سؤال يتصل بحيوية العالم الغربي ، فهي ممتدة من اليونان حتى الآن ، وهذا حدث بعد ذلك من تعرجات الـ أن هناك بالقطع خطا متصلا ليس فيه انقطاع ، أما بالنسبة لنا نحن ولقد وجدنا أنفسنا منفصلين عن تراثنا ، بليل إننا نناقش الآن ما نأخذ وما ندع وما هو موقفنا وكيف نقره .. وهذا دليل على وجود مسافة بيننا وبينه ..

د : زكي :

بالعكس ، قد يكون هذا إشارة إلى أننا انفسنا فيه أكثر مما يجب :

د : عز الدين :

حسنا ، أريد أن أعرف ما هو السبب الذي جعل من التراث مشكلة جادة لدينا ، أما بالنسبة للحيوية الغربية فلم يحدث مثل مسالة الحياة والحيوية التي هي بمرحلة

د : زكي :

الاجابة واضحة ، فانت تستطيع أن ترى أن هناك تسلسلا طبيعيا اتبعه العقل الأوربي من اليونان حتى هذه الساعة ، فهو قيد حضم الحضارة اليونانية والشرح منها المضمون ، فإذا بال عقل من هناك ، وأهم جواب هذه الحضارة وأثيرها هي الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فإذا جاء عصر جديد يعمل على تطوير الفكر الفلسفي مع اختلاف التطبيق لم يقطع التسلسل ، ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد قلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مغزاه العميق ، وهو لابد أن يشكل قبول الفضايا العقلية كجزء من تكوين الإنسان الغربي ، بجوار الجانب الديني ، إلا أني عندما قبلت حضارة اليونان لم أجد أنها قد طورت من جذور حضارتي الأصلية ، لذلك شعرت الثقافة الغربية بالصحة وظلت مصورة في نطاق الفلاسفة وأمثالهم ، ولم تحول أبدا إلى ثقافة عقلية شبيهة ، والا لو كنا قد حضننا لما ولقنا الآن في هذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا أمام طريقين .. فالسبب إذن هو أننا لم نهضم هذه الثقافة وظلت كزراع القلوب أو الأعضاء الذي يرفضه الجسم ..

د : فضل :

هل يضاهي إلى ذلك صوتيات في تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل العرب في بلاد سوريا ؟ أعني الفجوة القائمة بين التراث الفرعوني القديم الذي أصبح في حكم الميت بالنسبة لنا لاندثار اللغة التي تعمله كوعاء ثقافي وأصبح غير واصل إلى الإنسان العربي في مصر كمكون من مكوناته الثقافية من إنه يشكل طبقة عميقة أخرى من التراث غابت المواقف دون استهوانا في استيعابها ، ومن ثم حدث هذا الشك في ليسينا الحضاري .

د : زكي :

لا أعتقد أن هناك فجوة بالحجم الذي تصوره والدليل على ذلك هو أن الإسلام لم يفسر والمسيحية فيها عموما في أي بلد مسيحي أو إسلامي .. لماذا وكيف أيضا هذا الخلل ؟ الخلل أيضا في طريق التفسير بالفلسفة الفرعونية ، فانت تستطيع أن تعرف كيف يأتى الإنسان إلى واقع في أهم ثلاث لحظات في حياته ، وهي لحظة الولادة والزواج والسموت ، فواجبها تلخص ثقافة الإنسان ، وأيضا أن رد فعل الإنسان المعنوي تجاه هذه اللحظات المعنوية يتأثر به

لدعوة فصل الحقيقة عن الشريعة • فالمتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتما ان يسلك اليها طريق الشريعة ، بل ان الشريعة للبطء غير الموهوب فيستطيع ان يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التي اخذت تدبل ، من هنا سمى الغزالي كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد ان طريق الحقيقة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالي كتابه « فضائح الباطنية » رده على الصوفية واغراقها في التأويل ولكن الغزالي له كتب تسيير على المنهج العقل العلمي ، وهي كتب منطق صرف وعريق أيضا ، وهو الذي قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا وجدت ان هذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك ان تشك في صدق القائل ، فاذا ثبتت صدقه فتوجه بشكك الى نبوة هذا النبي ولا تشك في العقل ، وهذا ما ينبغي ان تأخذ به فلا تشك في الأوليات العقلية كما يسميها الغزالي ، وهي أوليات يجب ان تبدأ بها حتى تضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من العجيب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كلياً عن ذلك معتمداً على النقل ومتجاهلاً للعقل وأولياته ، ومن هنا كان هو السبب في القضاء على حرية الفكر الاسلامي الى وقتنا هذا نتيجة لشيعته وانتشار كتبه • ولو كان قد كتب للخاصة لاقتصر ضرره على نطاق محدود ، ومن سخریات القدر ان الغزالي في المشرق يكتب « تهاوت الفلاسفة » وفي الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشاهد القدر أيضا الا يبقى لنا تأثير ابن رشد الذي احتل أهمية كبيرة في تاريخ أوربا ويبقى لنا تأثير الغزالي •

د • عز الدين :

نحن في الحقيقة في حاجة الى ان نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالي ، ولكن ما هو السبب الذي جعل منهج ابن رشد العقل لا يؤلف فينا ولا يثمر معنا ؟

د • جابر :

لي سؤال آخر هو : هل اختلف فهمنا للتراث عن فهم الغزالي الذي حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبل المصادفة ان يسمى كتسابه « احياء » • اي انه يرد الدين الى ما كان عليه في عصر الخلافة الراشدين ، او بمباداة اخرى يلتزم توصيف التراث بالشكل السابق عليه والذي ينتمي اليه في مجموعته بمواصفات تصبح هي القانون الذي يسير عليه اللاحق ، والسؤال

فعل الفرعوني ، مما يدل عسلى ان الارتكاز الوجداني العميق في هذه اللحظات التي تسببه اوتاد النخبة واحد ، ومن ناحية اخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الاسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا في طريقة الدفن والتكفين والاحتفال بالميلاد والسبوع وطقوس الزواج ، كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت ان تستوعب الانماط الجديدة وتخلق منها طرزا متمدة ، فاذا قيل ان المصري القديم له تميز من الوجهة الفنية بمساراة الاحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد استثنافا معياريا لمدسة الفن الفرعوني ، وهناك أيضا في مجال الشعر الشعبي تنطبق المعاني التي ترددها المعودة على ما سيجل فوق جدران المعابد • كل ذلك يدل على استمرارية الثقافة وتغلغلنا العميق للجانب الديني في الحضارة •

د • عز الدين :

هل يمكن ان نقول ان الغزالي في مقاومته لكتبات الفلاسفة العقل يمد سسبولا عن التوفيق الذي أحدث الحقبة الواسعة في مسارات تطوونا الطبيعي حتى الآن ؟

د • ذكي :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالي من خلال كتبه كان طائفاً تغلفه الى اوساط الشعب ، وهنا تكمن خطورته •

د • جابر :

الم تكن هناك جهات وراء الغزالي توجهه بشكل او بآخر ، اي الم يكن يؤلف كتبه بناء على اوامر بتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟

د • ذكي :

الحقيقة انك تظلم الغزالي وعبريته الجسارة اذا تصورت انه كان يعمل عليه من المستنصر ، لقد كان منارة سنية في بغداد ، لهذا ازادت الدولة الفاطمية ان تنشي منارة شيعية في مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر ان يتحول الامر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فارد ان يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالي سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قاوم فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالي وصل الى حد من المبالغة

أدري في الواقع علة لهذا ولا أظن أنها طبيعية في نفس الشعب العربي الذي يجعل هذا التراث فليس هناك طبائع ثابتة عن الشعوب ، ولكن طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة ، وقد انقلب أحيانا إلى أن ولنا بالتراث وخاصة في السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرس الفقير لعدم على أن يذكر أنه كان له يوما ما أجداد أثرياء ، فإذا عبرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جسد سابق أو قاتم كان ثريا مالكا متضرعا في أمور الكون . ولا أعتقد بنقض النظر عن التراث أن هناك أمة "تريضة" على الفخر بالماضي مثل الأمة العربية ، ولا شك أن الماضي العربي كان ماضيا زاهرا ، أعصبة ماضي الامبراطورية العربية الإسلامية ، ولكنه أيضا جزء من تاريخ الحضارات القديمة ، فإذا كانت الامبراطورية العربية الإسلامية قد امتدت من مشرق الأرض إلى غربها فقد امتدت الامبراطورية الرومانية أيضا وبفرض الرومان ما سوهه بالصلح أو السلم الروماني على أسماء العالم القديم كله ولكن لم أكد أرى فيما قرأت من الأدب الإيطالي - وهو قليل - هذه النزعة إلى أحياء الماضي أو الفخر بالماضي مثلما أحيها في قرأتنا أو في إنتاجنا الأدبي والفكري المعاصر ربما كان لدى غيرنا من الشعوب من "حاضرهم" ما يستغلون به عن التفاهر الشديد بأبائهم ، ولعل محنة الظاهرة تفرى عليه الاجتماع بالرواية ، وله يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الأسلاف أو من التصوف عن فكر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها كثيرا من السمات الفلسفية ، ولكن مهمتنا تكمن لا ينبغي أن نتجنبها الآن في جلستنا هذه من التفكير في التراث بطريقة موضوعية معاصرة متخلصين من هذه الإحساسات الفطرية التي تقبى أن تكون مرضا من أمراض الطفولة ، إذا استطعنا أن ننظر هذه النظرة ونخلص من التحيز وشيق الألق ربما كان بوسعنا - لا في جلسة أو ندوة واحدة - بل عن طريق الحديث المتكرر المسهب المدروس أن نقيم هذا التوازن النفس لدى الأجيال القديمة بحيث ننظر إلى تراثها كما ننظر إلى تراث كل الأمم كجزء من الحضارة القديمة ، فنحن عندما ننظر في التراث ينبغي أن نقوم في مفهومه بحيث يصبح دالا على كل التراث الكلاسيكي ، فنحن كذارسين عندما نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نعني حضارة اليونان والرومان ، ولا أدري لماذا لا نلحق بهما الحضارة العربية لأنها جيمعا تفتضح لنفس الظروف ونفس النظرة وأساليب الإدارة والحكم وكذلك للنهج المعنى القائم على جمع المعلومات

هو : جمل يختلف تصورا للتراث كامة عن الموصفات التي وضعها الفزالي في الأحياء ؟

د . ذكي :

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين دخل طه حسين وغيره استطاعت أن تتف وتفسر أخرى وترى رؤية غير الرؤية القومية الفزالية ، ومهمتنا نحن كرواد ثقافة أن نجعل موقف هذه النماذج القليلة يتجاوز نطلاته المحدود ليصبح تيارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كي يتخلص فكرنا من الوقفة الفزالية .

د . عز الدين :

في الحقيقة ما تزال مشكلة التراث تطرح نفسها في حياتنا على مستويات مختلفة ، وما يزال السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة التي استمرت لدينا أكثر من مائة عام حتى اليوم فلماذا أخذت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذي يمكن أن ننتهي إليه من خلال تحليلها وتوصيلها ؟ ما رأي الأستاذ صلاح عبد الصبور في ذلك ؟

أ . صلاح :

لنسا الشعب الوحيد في العالم الذي يحمل تاريخا طويلا على ظهره ، ولنسا الحضارة الوحيدة القديمة ، حقيقة عن الحضارة العربية ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وأنا أفسر هنا إلى الجانب الشرقي وأسفله بنا قسالة الجاحظ فيما أظن من أن عمر "الشعر" العربي ١٥٠ سنة قبل الإسلام ، إلا أننا لنسنا وحدنا الذين تحمل مثل هذا التراث ، هناك أيضا الصين والهند وغيرهم من أصحاب الحضارات القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا أظن أن أصحاب هذه الحضارات يشغلون أنفسهم بالتراث مثلنا فعل لنحن ، وفي كثير من الأحيان عندما اسم لهجة المتحدثين عن التراث أذكرك قصة في الفلبينية وليدة - أظنها - عن حكايات السنسندباد - الذي كان يمشي ذات مرة على شاطئ البحر فوجد رجلا عجوزا مقعدا وطلب منه الرجل أن يحمله على ظهره لأنه لا يستطيع أن يتحرك ، فما كاد السنسندباد يحمله حتى لف العجوز نفسه حول رقبته السنسندباد حتى أوشك على الاختناق ، وأخذ يأمه أن يمشي به كي يلتفت من ثمار التجارب وتذهب النصبة أيضا إلى أنه كان يقضى حاجته على رأس السنسندباد ، والواقع أن الخلاصة للتراث كثيرا ما يصل بنا إلى مثل هذا الموقف ، إذ يستعيدنا التراث ويربك أفتاننا بدلا من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة .

ومازالوا يفخرون بالكرم والندى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأسد والبدر والقمامة الماطرة ، ومازال هذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فإذا ابتعدت عن هذا كى تصفق مع نفسك وعصرك قيسل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشاعر ، وكان التراث قسما من مرقعات تلتفان على أعتاق الكتاب والشعراء ، كثير من الشعر الآن - بل دواوين بأكملها - وهب أصحابها القذرة على النظم ، وربما وهبوا أيضا القذرة على استعمال اللغة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجد انه يتبع كله صورا وأخيلة واحساسا وروية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غيره من الشعراء . ولا بد من جهد لافلات من هذا .

لقد قلت فى أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست أعنى لغويا بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغة هى الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويفيد منها ، لكن فى التراث الانسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحده ، هناك كثير من المصادر أو مواطن الألهام والانبيات التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، ألف ليلة وليلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهى جزء من التراث وكذلك أبام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هذه الأعمال الى النفس مائلا لقرب نظائرها فى التراث اليونانى ، فاللاكم والبطولات كلها مواطن فى التراث تلتصق الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعنا هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستفيد الأديباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا روية تاريخية ، واعادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهري من المعانى بالنسبة للأحداث التاريخية ورويتها روية جديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وأنا هنا لا أتحدث عن استلزام التراث ولكن أعنى سيطرة التراث كاسلوب أداء وأخيلة وصور

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجاحظ مثلا عبارة عن معلومات تكونت بالمساهمة وجمعت ولا اعتقد ان الجاحظ قد شرح يوما ما حيوانا أو حشرة ، فهو مثل أسلافه - أرسطو على وجه الخصوص - كلاهما لم يفسحل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا تعنى عندها الا التراث الانسانى ؟ ربما كنا أقرب نفسيا الى التراث العربى لصلتنا الحميمة به كثرات أجدادنا ، لكنه أيضا جزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه ، بل لعله فى كثير من الأحيان إضافة إليه أو انبعاث منه أو مازغة له .

● فصل :

هل لك أن تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتباره مصدر قوة الكائن عليه فى ابتداعك الفن ، ثم بذكرت جهلا خاصا للتحرد منه وكسره لإضافة شيء جديد إليه ، مما يعد موقفا فريدا تتميز به ؟ نرجسو أن نسمع منه كلمة تحليلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية .

● صلاح :

أخفى أن أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى العمل الأول ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وإيحائات اللأظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموسا أصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، وأذكر على سبيل المثال التى فى محاولاتي الأولى المبكرة لكتابة الشعر كنت أقرأ وزملائي فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : -

الاهبى بصحكك فاصبحنا

ولا تبقى غموم الأشرينا

ولاشك انها مليئة بالموسيقية التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الفخر العالية فيها ، وأذكر انى نهيت قرأنى حسنة القصيدة وكلفاها ، وكثبت قصيدة من نفس البحر والوزن ، والغريب اننى عندما أذكر هذه القصيدة أفرق فى الضحك لأننى افخرت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينتسب الى قبيلة تغلب ، والنقصنة تحكى ان الملك أماته فقتله الى آخر القصيدة المعروفة - أريد أن أقول ان هذا المثل يوضع الى أى حد يسيطر التراث على الانسان ويعرف احساسه الحقيقى ويفرض عليه ما لا يريد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وأنا أدهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ،



بالتراث والمخاض عنه بتهيج شديد وهو جدير بأن ينسى تماما ، ولابد أن أؤكد أن هذه ليست نزعة تعريب متى ، فهناك كثير من الأدب الغربي الذي يصيب به الغربيون ولا تعجب به نحن فخطرنا ، وهي كذلك ليست نزعة اغترفة أو إعجاب بالرومان أو بالأدب الأوربي الحديث والاستخذاء أمامه لأننا كبرنا عن هذه المرحلة بحيث أن التلقف فيها يستطيع أن يقرأ كتابا لكاتب أوربي كتبته عنه مئات التعليقات في الصحف ثم يطرح الكتاب لأنه لم يعبه ، ليست هذه هي المشكلة ، فقد برأنا من هذا الآن . ولكن المشكلة هي أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغريبة للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التراث الا ولعنى نحسب التراث العربي بكل ما كتب فيه حتى أن كثيرا من الكتب في مجال تحقيق التراث قد تقلبته من ورق أصفر إلى أبيض دون إضافة وكان يجب ألا ننقله ، لأن القدماء من ألف سنة لم يكونوا كلهم مبسدين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبوا جديدا ، لأنه في القرن الثاني والثالث الهجري كان كل من يكتب كراما يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البشر وكل ما كتب عنها ، وتأتي نحن ولعبد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يقل على ورقه الأصفر ، وليس كل ما كتب الأقدمون آيات من البيان يجب أن يلف أمامها المحدثون في إعجاب وتقدير .

• هز الدين :

في سبيل مزيد من التمهيع والنظر في مناقشة قضية التراث في حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هداره تفسيره لهذه القضية .

• هداره :

أريد أن أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عسلة نقاط مضنية ، فما فعله في بداية حياته الشعرية من تقليد لحلقه عمرو بن كلثوم هو شيء طبيعي جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يمتدحون أبدا هذه المرحلة . الأستاذ صلاح أثار أنه أخذ من التراث اللغة وهي الوسيلة التي يكتب بها الشعر ، ولكن في شدة آثارا كثيرة جدا غير اللغة ، آثارا من الصور تستغرق في وجدانه ووجدان كل فنان بلا شك . وأريد أن أقدر أن احتماضا بالتراث ليس مستذكرا ، بل هو أمر ضروري ، وقد اهتمت أوروبا في مطلع النهضة بالتراث اليوناني - كما أشار الدكتور زكي -

ورؤية فنية ، فعندما يحدثني شاعر عن جمال المرأة فيضيهما بالقرال والمها .. والرجل الكريم بالقمم والبحر .. فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وسوء فهم له . وتجربتي الخاصة مع التراث ربما كان فيها قصور من محاولتي أن أعرف أو أكون على يقين من أن التراث الإنساني ملك لي وإني وركته ، وإني أستطيع أن أهدمه وأغير شكله وألبد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يملكني على الإطلاق .

• فصل :

عندما تزول التراث في أملاك المسرحية - في مأساة العلاج وليل والمجنون مثلا - فانت تقسم جزءا منه لم تعرفه بمنظور تقلب به رؤيتك الخاصة ، وعملية التحويل هذه هي معادل الملكية التي تتحدث عنها .

• صلاح :

نعم لأن الملكية هي إعادة بناء ، فمثلا هناك مسرحية لي هي « بعد أن يموت الملك » فيها مشهد نزول إلى العالم السفلي ، وهو موضوع يتكرر في تراث العالم القديم كله تقريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أوديسوس عند اليونان عندما ينزل إلى العالم السفلي لاستمقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل إلى العالم لاستنقاذ مسدته ، أنا لا يمتليني إذا كان سومريا أو بابلياً أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالمين : عالم مملوك وعالم سفلي ، ويصلح كنوع من الإيهام المسرحي هنا يصعب الإنسان حرا في الاستعداد من التراث ولو خطر لي يوما أن أكتب مسرحية مثل مأساة العلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخيرة أتناول فيها القضية القانونية الفقهية التي أثارها سقراط والتي تستهوي كثيرا ومضمونها قول سقراط عندما أعيش في مدينة فعل أن أطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هذه المدينة إذا لم يكن يريده طاعة قوانينها ، وهذه القضية فقهية وأردت عند الناس ومتجذدة بالتأكيد ربما استهوتني هذه القضية وفي تلك الحالة لا يصعب سقراط هو الرجل اليوناني أو الأثيني بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يعرض عليه الحاضر . لكن المشكلة عندنا بالنسبة للتراث هي غلبة التاريخ . فعندما يقرأ أحد الحاضرين من ذوي السليقة اللغوية الطيبة قصيدة قديمة نجدها يقرأها بحسبة وإعجاب ، ولو ابتعد قليلا عن هذا الجو المبق بالتاريخ لوجد أن القصيدة لا تستحق كل هذا الإعجاب ، وهناك كثير من الشعر المنحول الذي يقرأه محترفو الإعجاب

ما نرفضه • وسيكون التراث عندئذ في مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فإذا صنع إزاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهي ما ينبغي أن يكون في حاضرنا ومستقبلنا ، هل تقطع ما بيننا وبين التراث لتكون معاصرنا ، أو نبني على هذا التراث ونستوحى منه ما يدفعنا إلى التقدم ؟ وإذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضح وحى لكثير من آداب أوروبا فيأخذ الشاعر قصائده من معاني الأتدمين ويسجل في هوامشه مصدرة من التراث فإن ذلك نوع من التحدي للتراث القديم ، فكان الشاعر يقول إذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عمل أتقدم به علي • إن عملية استيعاب الماضي نجدها مثلاً عند الأستاذ صلاح في « ليلى والمجنون » فهل الرؤية في عمله المسرحية هي نفس الرؤية الموجودة للنص في كتاب الألفاني ؟ بالطبع لا ، إذن يمكن استيعاب التراث وتقديم إبداع جديد ورؤية جديدة ، دون أن تمنعنا المقلد القديمة الموجودة منذ عصور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن تمسك بعمود الشعر القديم والطلب العربي القديم والنصر في كنه الصغراء وتفرغه على أولادنا في المدارس ، فهذا يعد من قبيل التخلف الذي نقد به معنى المعاصرة ونسج معناه مواصلة التقدم ••

• ١ صلاح :

أريد أن افترض أننا في عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما ذكر حضارتنا ثم أعيد اكتشافها ، فهل سيمتد مكتشف فوها أن كل ما أنتجت هذه الحضارة من كتب تراث ينبغي بعثه للحياة ؟ هذا هو تصورنا بالضببط ، نعتقد أن كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطاً فهو تراث ، أن مكتبات القاهرة تضم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فإذا طمرت جميعاً فكم منها يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود إلى السؤال الأساسي : لماذا نحن بالذات نولي التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشار الدكتور هدارة إلى ارتباط التراث بالدين ، لكنني أريد أن أشير أيضاً إلى التراث الذي يبدو في ظاهره مجافياً للدين ، مثلاً لشعار الممسة المحيطة بابي نواس ووالية بن الخياط والصين بن الفحاك وغيرهم •• هذا ليس ديناً وله نظائر كثيرة ، فلهذه المخطوطات في دار الكتب يضم حرساً من ألف مخطوط منها أشياء غريبة لا هي نحو ولا قرآن ولا تفسير ولا تاريخ ، تتناول الغفر مثلاً وفواحها ، فكيف يعد هذا تراثاً ؟ ولماذا يتوفر إنسان على أن ينلق سنين من عمره في تحفيقه ؟ وما هو تحليل تلك الظاهرة ؟

احتماماً عظيماً ، لكنه لم يكن عقبة في سبيل الإبداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب في هذا هو أن التراث قد ارتبط عندنا بالإسلام ، وأصبح ينظر إليه بنسوع من التقديس ، مماثل نظرنا إلى القرآن ، هذه النظرة أكدت عوامل مختلفة جدت على الأمة الإسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما أدى إلى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو المكوف عليه في وجه الغارات التي أرادت أن تهدم الصرح الحضاري العربي ، ثم جاءت فترة الاستعمار المثالي وعمليات التنريك التي مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاستعمار الأوربي ونس عرف أنه كان يفرض لغته في شمال أفريقيا مثلاً ، وكان الناس يصكفون في البيوت والمساجد على حراسة اللغة والتراث ، إذن رد فعل الأمة العربية في تمسكها بالتراث كان له أصداء تاريخية مازالت محسوسة رغم زوال الظروف السلبية ، ولكن ماذا فعل نحن الآن إذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة في نفوسنا ؟ بالنسبة للآداب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافي ووحيدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محاولة البعض تجاوزها فإنه ظلت هناك أشياء ثابتة جعلت للآداب نوعاً من التلب التقليدي أو الجود ، ولكن التراث ليس كله إيجاباً • وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربي فحسب لأن العرب أمة بدوية حضارتها هي حضارة البدو بمعارفها الغليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكري مما نجد عند اليونان مثلاً ، فلما ارتبط العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافتهم إلى العرب واستطاعوا أن يكونوا لأنفسهم مفهوماً جديداً • لكن هل تلقى إبداع تخلف العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا في الحقب البعيدة من أمجاد ؟ لا بأس من التسجيل التاريخي للتراث ، لكن هل ينبغي أن نعيد كله إلى الحياة ؟ هناك قدر من المخطوطات العربية المخزنة في مكتبات العالم ، وأنا أتمنى بالفعل عندما أجده كتاباً في البلاغة القديمة المتأخرة الجامدة التي لا تدل على عقل أو فكر يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هذا الكتاب للجامعات أو مراكز الفكر ؟ لا شيء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجود ، إذن لابد من عملية انتقاء للتراث ، هذا ضروري لأننا نسجل به إبداعاً قديماً ونحاول أن نبني عليه إبداعاً جديداً لكن أن نجعله حاجزاً بيننا وبين الإبداع فهذا

لا ينبغي نشرها وإنما يصبح نتيجة لذويها سيطرة منهج محقق غير علمي .

د . فضل :

هناك في اعتقادي فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بثه ك مجموعة من القيم الحيوية واستلهاها ، فأما النشر التوثيقي فيجيد عند إعادة تكوين مسورة للمعرفة في عصر الكتاب . فكتب السيويني مثلا التي قد تبدو ثانوية أو ليست لها قيمة في الظاهر وكتب النبات في المصنوع الوسطي لها أهمية انثروبولوجية تتصل بالمجتمعات العربية وتاريخ العلوم وهي وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، أما الاختيار فيأتي في مرحلة تالية مما يحتاج معرفته من التراث المنشور من قيم وعناصر تستلهم ما يحتسب من جوانب اتجانية ينبغي أن تبحث لأنها تمس قضايانا المعاصرة .

١ . صلاح :

هناك نقطة أحب أن أؤكدكم بها ضرورة أن يرتد التراث برقع الحداثة بمعنى خسل طابع القداسة عن التراث . ثم تتعامل معه .

د . فضل :

هناك عدة نقاط نود تحديدها والاستماع إلى بقية الآراء حولها ، أولا مفهوم التراث ، ولأنها تتصل بتوليت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينة علينا أن نتجاوزها الآن كما تجاوزت أوروبا عملية ابتعاد التراث وقاويله والفاد منه في بحث النهضة ولم يصعد بشكل فنيته مثارة وعلينا الآن إذن أن نتجاوز هذه المرحلة ؟ أما النقطة الثالثة فتتمثل في سؤال متعدد هو : هل يقاس مدى تلقفنا بهذا ما يتجلى في موقفنا من التراث من روح نقدي ؟ فهاهنا مستبعدين له نطقل في مرحلة التغلف وكلما أخذنا من التراث موقفا نقليا أصبح هذا الموقف مؤشرا لمستوى تلقفنا ونهضتنا .

د . هلاوة :

بالنسبة للسؤال الأول : ما هو التراث وهل نطلق منه إلى رؤية جديدة أم نرثه إليه ويبقى دائما بين أحيانا ، اعتقد أن التراث في مفهومه الأول هو كل ما كتبه أسلافنا العرب من فكر وشعر وفلسفة . . الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا في شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الأول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتمون إلى أصول عربية لحسب أم يدخل

د . هلاوة :

ربما أشرت في حديثي إلى نقطة مهمة وهي اعتبار الشعر جزءا متما لها القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رقت من القول . . قيل إن الشعر ديوان العرب وإن الرسول قد اهتم بالشعر ، وأنه يجب أن يكون بين عيون العرب دائما . وأريد أن أقول انه في المصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة كـ الفرائغ ، ولكن هذا في الحقيقة لا يفيد الإنسان العربي بشيء ، ومن ثم لا حاجة لنا إلى نشره ، وهناك أيضا أصول تتكرر في عصور تالية فينقل المؤلف فن مسابقة حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل نشر هذه الظلال الحائلة التي لا تقدم أي إضافة جديدة ؟

د . عز الدين :

حتى إذا كان هذا يفسر بالنظر لمصور الظلام والتخلف وانكسار الخط البياني لتطور الفكر العربي ، فما قولنا في واقع الفكر العربي الحالي قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا في موضوع بعينه تقرأه فتذكر كتابا مسيلدر في نفس الموضوع على نحو أفضل ؟ . الفاهرة إذن ليست مقصورة على عصور الظلام والعتاد القاتلة الإبداعية حين كانت طاعة الإنسان موجهة إلى إعادة تملق أو شرح أو إعادة تجميع من كتب أخرى بشكل ما وما يؤلفني هو : هل النعت الثقافي المسيطر علينا هو نمط الفرد الذي يعمل وحسده كانه جزيرة منفصلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟

١ . صلاح :

هذا لأنه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليقة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا ان هذه هي دائما البداية التي تمتد إلى بعثة الرسول عليه السلام ، فإذا أراد المؤلف أن يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثلا لابد أن يبدأ من أول الخليقة . . وخطورة ضلله الظاهرة تتمثل في انعكاساتها في كتاباتنا الجديدة ، لانه حتى في بعض الرسائل الجامعية الآن ما زال بعض الباحثين يسلكون هذا السلك ويرسمون موضوعاتهم بقتبسات من مترجمات زديئة ويخطئون في معرفة الاساسيات ولا يرجعون إلى مصدر أصيل . . وهذا هو التأثير الذي المنه ليعض الكتابات القديمة وغلبتها في صغار الباحثين . . والمشكلة ان التراث بهذا لا يصبح فقط سيطرة كتب زديئة

عربيا على التحديد بحيث تقتضي منا صفة العربية هذه أن نحرص على جلود الثقافة التي نريدها له اليوم ؟ وبعبارة أخرى : أن كان لابد أن تكون هناك هذه الشخصية التي تسمى بالثقافة العربي فهل يقتضي هذا بالضرورة أن ترجم كلية العرب هنا بالبعد التراثي ، وبأي معنى يكون البعد التراثي في مضمون الثقافة العربي المعاصر ؟ هل فكرة الاستلهام تحل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة هي استلهام موضوعات من التراث أو الوقوف عند أعمال كانت لها أصالتها في عصرها ، ولكنها اليوم باختلاف العصر لم يعد لها نفس الدور الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل في نسج البنية الفكرية للمثقف العربي ولا تصبح المادة التراثية هي التي تنتقل الى عقله ؟ .. بمعنى كيف تكون عملية استلهام التراث ابقاء عسل ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمادته ؟ وهل عملية الاستلهام تنجبه تلك الوجهة أم تنجو الى استغراق بعض المفاهيم أو الأفكار المطروحة في التراث وإعادة طرحها مرة أخرى وتأسيس فكر جديد عليها ؟

٥٠ جابر :

يضاف الى ذلك ما اثاره الدكتور زكي من فكرة وجود امتداد للشخصية القومية والدوق العربي ، فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على أن من بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن أن يطلق عليه الدوق العربي .. بما يتضمن العرص على النغم الرقيق في الشعر مثلا ؟

١٠ صلاح :

أريد أن اتكلم من الدوق بشكل عام ، واعتقد - كما أشرت - أن ما يسمى بطابع الشعوب بمعنى أن يكون الشعب العربي له طبائع معينة .. والانجليزى له طبائع أخرى .. يعد قضية غير تاريخية ، لأن طبائع الشعوب تختلف حسب وضعها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، ولاشك أن هناك أمة تكونت حديثا ويمكن أن يقال انها تكونت من أسلاف من شعوب مختلفة مثل أمريكا .. وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب الأمريكي ، وهذه الطبيعة مكونة من مزج الشعوب المختلفة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف أمريكا السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكانت ما يسمى بالدوق الأمريكي أو المنهج الأمريكي في الحياة . وبهذا المعنى اذا تحدثنا عن الدوق العربي يجب أن نقول الدوق العربي في زمن ما أو عصر ما وأنا دائما أقول إنه لو بحث المثني وقرأ ما يكتبه يوسف ادريس مثلا لخر صعوفا ، وهذا بالطبع نتيجة تغير الدوق البلاغي والفني تماما ، فثبات

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء أكان كاتبوه عربا أم ممن ينتمون لأصول أعجمية أخرى . على اعتبار أن الحضارة الإسلامية وسعت كل ما كتبه المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحية أخرى علينا أن نسأل أنفسنا هل هناك حد زمني لهذا التراث ؟ هل يمكن أن نقول أن القرون الأولى الى القرن الرابع الهجري مثلا يمكن أن تكون هي الحد الفاصل لهذا التراث أم أنه يمتد الى سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لأن ما بعد ذلك كان في مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول أن هذا هو التراث وما بعده ليس أصيلا ولا مفيدا في عملية البحث والاستيعاب ، وهذا غير السجبل التوثيقي الذي أشار اليه الدكتور فضل وهو يتعلق بتاريخ الإنسان العربي وبمستويات تفكيره وأنماط حياته ، أما ما أحتاج الى بحثه فهو الجانب الأصيل الذي أستطيع أن أبني عليه وأتقدم في مفهوم المعاصرة من خلاله الى آفاق جديدة ، وينبغي ألا نخل أنفسنا أيضا من الجانب المعاطي نقصد كان له تأثيره عندنا دائما ، لملا عندما دعا أبو نواس الى لبك بكاء الأطفال في مطلع القصائد وسخر من افتتاح التصيدة العربية بهذا الملمح التقليدي لقي معارضة شديدة من العلماء الخائفين على التراث واستغل ذلك استغلالا سياسيا الى الحد الذي جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره أن يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، فأبو نواس قد فقد الارتباط المعاطي الا يقول : -

مالي بدار خلعت من أهلها شغل
ولا شجاني لها شخص ولا طلب

لأنه لم يكن عربيا ولم يعش في البداية بالرغم من أنه كان وديق الصلة بهسلة للتابع المبكرة ، ومازال هذا الارتباط المعاطي قائما وفعالا حتى الآن ، لقد شهدت المسلمين في تركيا يقبلون وعيونهم دامة من يروونه يفسرا في المخطوطات العربية القديمة ، ومن هنا فإن دعوات الانقطاع عن التراث تلقى رفضا قاطما وتؤدي الى تمسك عبيد به . إذن بعد تحديثنا لمفهوم التراث ووضعتنا لحد زمني فاصل لا نعد أصلا مصر عن قوة الحضارة العربية الإسلامية حين بلغت ذروتها في القرن الرابع الهجري ، بعد ذلك يأتي ركाम هائل يصلح للدراسة الأنتروبولوجية والنقد والتوثيق التاريخي بعد أن نركز على الجانب الأصيل في هذا التراث فثرا وتطيقا .

٥٠ عز الدين :

تعهد قضية استلهام التراث من أكثر القضايا شيوعا ولكن ما هو الهدف الذي نرعى اليه باستلهامنا للتراث ؟ هل نريد أن نبني مثقلا

إعادة النظر في التراث الشعري والتراث العربي فكل من ساعده على أن يعيش في عصرنا وأن يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم اننا نعيد النظر فيه بالنسبة لعصره ، ما يدخل في باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فما لاشك فيه ان الذوق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة العامة للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغيرت أشكاله باستنبات أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التأثير الذي حدث في الحساسية الشعرية أو الذوق الشعري العربي فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث في مجال البشر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والإخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتحمسه ذوقنا الآن . إذن فالذوق ليس أمرا ثابتا ، وما يراعى إلا أننا هو قصدية ملامح الذوق العربي الحديث ، وأنا أفضل بدلا من الدعوة إلى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوليف بين المثلتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصالة بالمفهوم القديم كانت تعنى الاحتفاظ بكل ما هو موروث والا لا تصبح أصيلا . . . ويدخل في الأصالة بهذا المعنى حرص العرب على تكوين الأنساب والوصول بالمرأة إلى بد الخليفة ، أما التعبير الثاني - أي أصالة المعاصرة - فيساعدنا على أن نقبل على العالم بدون عقد نفس ، وأتفق هنا مع الدكتور حدادة والدكتور فضل في أن التيارات الكفيرة التي هاجمتنا وحاولت طمس شخصيتنا هي الدافع لرد الفصل الذي يشمك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدي ، ولكن هذه المرحلة تد انحصرت الآن وأصبحتنا لا نواجه العالم من موقع الضيعة مما لا يستعصى أن نستغنى إزاء ما يفرض علينا ولا أن نتمسك بما لدينا من تراث تمسكا أعمى ، ونستطيع أن نجد حلا في إقامة نوع من التوازن الناجم من الثقة بالنفس والانفتاح على الغير مما .

٥٥ • خلاصة :

أريد في الحقيقة أن أعود إلى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج المثقف العربي ، وهل يمكن أن يعد جزءا من هذا النسيج وإلى أي مدى ؟ ويقيني أن الإنسانية حلقات متصلة وكذلك الانسجام ما بين وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن أن نتفصل عن الماضي ، لكن هذا لا يقتضي أن نتوقف عند التراث وننتقل عن روح العصر وذوق العصر ، وعلى شأن ما يجب أن يرتبطنا بالتراث إنما هو الجانب الإنساني فيه ، وهي الناحية الباقية الخالدة ، وهذا ما نجده في التراث الإنساني بصورة عامة وليس في التراث العربي وحده ، والذي ينفصلنا إلى قراءة شيكسبير حتى

الذوق نوع من المطالع الثابتة التي كان يقول بها الاسمون واعتقد أنها أصبحت الآن نظسرة مثالية وقضية غير تاريخية . ولو طبقنا هذه النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجري كان يعجب أشد الإعجاب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ ألوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هذه التوقيعات تعادل الآن تأثيرات مديري العموم في المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نبطا يحتذى في البلاغة ، إذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخرية القوم لحذلقته فالذوق الأدبي قد تغير تماما من هذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الإخوانية أصبح ممجوجا ، وأنا أتحدى أي مثقف أن يطبق الصبر على قراءة مسجوعة من الرسائل الإخوانية المتبادلة بين أدياء العصر ويجد فيها لذة جمالية أو فنية ، فالذوق إذن قد تبدل وكذلك النظرة إلى الأدب ودور الأدبي ووظيفته في المجتمع المعاصر ، فلم يصبح الأدب هو الذي يلم من كل شيء بلطف حتى إذا ما قدم التماسا لوظيفة قال في طلبه إنه « كاتب حاسب أدب أريب » ، ولم يعد الشاعر كما كان في الصور القديمة خطيبا ومعلقا ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا . . . فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار . . . وعندما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى إلى جانب ذلك وهي أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدي في البلاط . . . فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول العرب التجريد في الشعر نجدهم مثلا قد رسموا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد فهي صورة مجردة فليس الغزل نتيجة احساس معين ، ولعمري إلى استلهم التراث ، فنلاحظ أن الشاعر العربي كان مشغولا بالبلاط ولم يعرف دوره الحقيقي إلا نادرا . . . وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالتنبي مثل نونك مدى إزمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحياة ولكنه لا بد أن يقوم بدوره كشاعر . . . حتى أنه في أواخر أيامه اضطر إلى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، أما أبو الغلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر في نفسه وانسحب من الحياة وأخذ يعلق عليها . . . ولكن الشاعر العربي عموما قلما عرف دوره ، ولم يكد الشاعر الحديث يعرف هذا الدور إلا بتأثير نظريات النقد التي وصلتنا من الشمال والتي نبهتنا إلى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حقا بعض الخطرات الصائبة في التراث العربي - من أفضلها ما قاله أبو تمام من أن الشعر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر . . . ولم يتحدد دور الشاعر إلا بتأثير التيارات النقدية الوافدة ، وحتى فريد

الفكر العربي المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا
يرسخ شخصيتنا ويدعم وجودنا الحضاري
المعاصر .

د . عز الدين :

لا يسعنا في ختام هذا الحديث إلا أن نشكر
لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة في اضافة بعض
الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض ان
يحضر معنا في هذه الندوة الأستاذ الدكتور
ابراهيم بيومي مذكور والأستاذ عبد السلام
هاون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حسين
نصار والدكتور محمود علي مكي ولكن بعض
الظروف التنظيمية وتوقيت موعدنا المرتبط
باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك
ونرجو ان نتمكن باذن الله في ندواتنا القادمة من
تجاوز هذه الصعوبات حتى نحقق هدفنا المنشود
على الوجه الأمثل .

اليوم هو القيمة الانسانية التي يتضمنها ، لذن
نحن نؤمن بعالمية الثقافة وانسانيتها ، وما نحتاجه
بالفعل هو ان نخلق تيارا مستقرا كما قال
الدكتور زكي لا يقف محصورا في التراث العربي
وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفي غيره
مما يتيح له فرصة الابداع والاستمرار في أداء
دور الثقافة العربية الانسانية في شتى فروع الادب
والفلسفة والعرفة .

١٠ صلاح :

اقترح ان نتناول في ندوات غادمة كيفية خدمة
جوانب مختلفة من التراث الأدبي أو الفلسفي في
أو العلمي ، وتراث القيم العربية - وأنا أعتقد
ان الفقه العربي وعلم الكلام هو الفلسفة العربية
الأصلية كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرزاق
الفكرية - وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر
والتحقيق ، واما باستلهامها في تأصيل انماط



● ندوة العدد القادم ●

فضول

اتجاهات النقد الأدبي

يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراسات النقدية

مفهوم الأسلوب



بين التراث النقدي ومحاولات التجديد



لم تكن كلمة « الأسلوب » من الكلمات الشائعة في الاستعمال المعاصر في اللغة العربية (راجع اللسان) بل إن النقطتها المتكلمون وجعلوا لها مكانا واضحا في بحثهم عن « إعجاز القرآن » وألقاب وقوعها في كتاباتهم جميعا ، وقد تضاف إلى « العرب » أو « الكلام » ، وسواء أفسحت أم لم تفسح ، فالسبيل يدل دائما على أن المراد بها طرق مختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير ، أو - كما نقول اليوم - تتوفر له صفة « الفن » .

يفرض على أكثر السامعين ، وكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين ، ويشع إلى الشيء ويكنى عن الشيء ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وقد جعل ، وكثرة الحيل ، وجلالة المقام « (١) » .

ويقول الخطيب (٢٦٨ هـ) في معرض الكلام عن معنى العرب عن معارضة القرآن :

« وما هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمعضي المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجري أحد الصاعدين في أسلوب من الأساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما في وصف ما كان من بآله من الآخر

يقول ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) :

« وإنما يعرف فضل القرآن من كسر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب واقتناها في الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان في الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب إذا ارتحل كلاما في نكاح أو خضالة أو تخفيف أو مصحح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واحد بل يفتن فيختصر تسوية إرادة التظيف ، ويطلق تارة أداة اللفهم ، ويكرر تسوية أداة التوكيد ، ويغني بعض معانيه حتى

• مفهوم الأسلوب

في وصف ماهو بالأدب، وذلك مثل أن يتامل شعر أبي ذؤاد الإباضي والتأنيقة الجمدي في مسلة الغيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الجحر، وشعر التميمي في وصف البحر، وشعر ذي الرمة في صفة الأعرار واليمن، ونعت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره. وذلك بأن تتامل نمط كلامه في نوع ما يعني به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحت من النعت والوصف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق، وقصبت له التبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها. (٢)

ولعلك تلاطت على هذا النص اختلف من سابقه من حيث دل يتحدد الأساليب على تعدد الموضوعات أو الماني، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير ولكن للتصنيف يتفقان في أن «الأساليب» مناهج مطروقة في اللغة الفنية، يشترك فيها الشعراء، فأما ما يتخيل به شاعر عن شاعر، فقد عبر عنه هذا النص «بالطريقة» و«المذهب» وعمل هذا جرى معظم النقاد العرب.

ويرفون الباقلي (٤٠٣ هـ) بين «النظم» و«الأسلوب» كما قرن الخطاين بين «الأسلوب» و«الطريقة» أو «المذهب». فإذا كان الأسلوب إسم من المذهب، فإن النظم أعم من الأسلوب. وكان النظم موجودا بالتأليف عموما، والأسلوب من أنواع من أنواع التأليف، والطريقة أو المذهب هو الفني الذي ينتجها الشاعر في موضوعاته، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات، فيقول الباقلي:

«فالذي يشتمل عليه بديع نظمهم (القرآن) المضمين للاعجاز وجوه: منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، واختلاف مذهبهم خارج عن الموهود من نظام جميع كلامهم ومبادئ المؤلفين من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد» وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع للنظم تنقسم

إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام المؤزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام الممدل المسجع، ثم إلى معدل مؤزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل أرسالا فتطلب فيه الإصابة والافادة والماني المعترض على وجهه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلا في وزنه، وذلك شبيهة بجملة الكلام الذي لا يتمم ولا يتصنع له. وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباني لهذه الطرق» (٣)

ومع أن «الأسلوب» يبدو في هذا النص مرادفا للشكل أو طريقة التعبير، فإن الباقلي في موضع آخر يصف الأسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر تأثرا بعضها من جهتي الصياغة والماني: «وقد بينا في الجملة مبادئ أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، وزينه عليها في النظم والترتيب وتقمعه عليها في كل حكمة وبراعة» (٤)

وحكما يبدو أن النقاد العرب - ولا سيما للتأنيق - يعلم الكلام - نظروا إلى «الأسلوب» نظرة تقرب مما يسعى في النقد الحديث «النوع الأدبي» وحد، ظاهر في الخصوص في حديث الباقلي عن «الأساليب». ولكن هذا المصطلح يبقى مختلفا بفهمه آخر وهو «طريقة معينة من طرق الصياغة» كما يدل على أن «طريقة» ولا تعرف أنهم بحثوا في العلاقة بين الطرفين - النوع الأدبي وطرق الصياغة - سوى لحداث خاطئة نجدها عند الباحثين من المتقدمين (٢٥٥ هـ) من نحو قوله أن العرب كانت توجب في خطب النكاح وتطيل في خطب الصلح، وأن شاعرهم كان إذا عرض لوصف الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد في مقدمة قصيدة مدسية جملة يقهر الكلاب، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه في قصيدة رثاء جملة يقتل. أما المتأخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعة «أن لكل مقام مقالا» ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال. وكلمهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمة «الطريقة» أو «المذهب»، ولم يستخدموا كلمة «الأسلوب» في هذا المعنى كما تستخدمها اليوم.

وإذا كانت كلمة «الأسلوب» قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة «النوع الأدبي» أو «الموضوع» وتارة طريقة الصياغة، فقد وجدوا كلمة «النظم» بديلة من اللبس، إذ لم تكن تامة شبهة - من حيث أصلها اللغوي نفسها - في أنها تدل على طريقة التأليف، ومن ثم أتبع لهذه الكلمة حظ من البناء لم ينتج لأخواتها اللاتي سبق ذكرهن، واستقرت في المصطلح البلاغي كما عرفها عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ): «النظم هو تآخي (توخي) معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام»... ووجه النقاد والبلاغيون العرب في مفهوم النظم حلا

« الأسلوب » بقى متعلقاً بالنص الأدبي في مجموعته (أو في جملة ما عبر بالإنكليزية) ، وبقيت له دلالة على مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، يشترك فيها القراء . أما بالمصطلح الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب ، وسماها حازم المنازع ، بدلا من « الطرق » أو « المنهج » كما لاحظنا عند بعض من سبقوه .

والظاهر أن ابن خلدون (٨٠٨ هـ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجني أو تعرف إليها بطريقة ما ، فاننا نجد كلامه عن الأسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الأول هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني ، والثاني هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، بل أن ابن خلدون يشل ببعض الأمثلة التي أوردها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام أسلوب يخص به وتوجد فيه على أوضاع مختلفة » فسؤال الطول في التسرع يكون بغطاب الطول كقول :

يا فارسية بالعلماء فاستغفاه
الصعب للوقوف والسؤال كقول : ففسا
نسال الدار التي خلف أمها ، أو باستدراك
السحب على الطلل كقول : فذا ليك من ذكرى
حبيب ومزمل ، أو بالاستغناء عن الجواب
لمخاطب غير معين كقول : ألم نسال فتغيرك
الرسوم ، ومثل تجية الطول بالأسلوب لمخاطب
غير معين بتجيتها كقول : حي الديار بجانب
الفرل ، أو بالذلة لها بالسلب كقول :

أسقى طولهم أجش هزيم
وقد عطف عليهم لفسوة ونعيم

أو سؤال السلب لها من البرق كقول :

يا برقي طالع منزل بالبرق
واجد السحاب لها عداد الأبرق

..... وإمثال ذلك كثير في سائر
فنون الكلام ولما به . وتنتظم التراكيب فيه
بالجمل انشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ،
متقلة وغير متقلة ، مفصلة وموصولة ، قل
ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي ؟ (١)

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة
على اختصاص الأسلوب بالمعاني ، ولا يفسر
على مقابله بالنظر كما فعل حازم ، ولكنه يرمز
تعريفا يعتمد على التشثيل في شطر منه ، وعمل
السلب في الشطر الآخر . فيقول :

« ولتذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل
هذه الصناعة ، وما يرتفعون بها في إظهارهم
فاعلم أنها عبارة عنهم عن التساؤل الذي
يشخص فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ
فيه ، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار مادته أو
لغوي التي هو وظيفة الأعراب ، ولا باعتبار

للمشكلة التي أثارها الجاحظ وبقي الخلاف حولها
مجتمعا بعده ، وهي كون البلاغة واجبة إلى
الالفاظ أو المعاني ، ففتحت الدراسة البلاغية
بالدراسة النحوية كما اغتتها ، ولكن كان ثمن
هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة
الفنية تتجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية
أو تتجاوز القرائن المطلقة إلى بحث المفاهيم
الفنية .

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عتيا بالأسلوب
عنايه ظاهرة ، وتركوا لنا اكمل تحديد تعرفه بهد .
المفهوم في النقد للمربي . أول هذين الناقدين
هو حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) الذي اورد
لبحث الأسلوب منهجا خاصا من كتابه
« منهج البلاغة وسراج الأدباء » المعروف باسم
« المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » ، وإذا
كان مفهوم النظم عنده - على خلاف عبد القاهر -
شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى
القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الأسلوب
ليغطي مساحة النص الأدبي كله . ويوضح حازم
مفهوم الأسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم
بقوله :

« ما كانت الاغراض الشعرية يوقع في
واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد
وكانت تلك المعاني جهات فيها توجد ومساائل
منها تقتضي وجهة وصف المحبوب وجهة وصف
الخيال وجهة وصف الطول وجهة وصف
يوم الزوى وما جرى مجرى ذلك في غير
النسب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار
على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض
وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وغيبة
تسمى الأسلوب - وجب أن تكون نسبية
الأسلوب إلى المعاني . نسبية النظم إلى
الالفاظ . » لأن الأسلوب يحصل عن كيفية
الاستفراد في أوصاف جهة من جهات غرض
القول وكيفية الاطراد عن أوصاف جهة إلى
جهة . فكان بمنزلة النظم في الالفاظ التي
هو صورة كيفية الاستمرار في الالفاظ
والعبارة والهيئة العاصلة عن كيفية
النقلة من بعضها إلى بعض وما يمتد فيها
من غروب الوضع وانحاء الترتيب . » (٢)
ومن هذا التصديق أن طرق التعبير - كالاختصار
والإطالة والتكرار والتأكيد والإسراع والمكثاة -
كما ذكره ابن فتيبة ، قد أصبحت تليق بالذلة
في مفهوم النظم ، أو في قسم من هذا المفهوم
وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة - أمسا
« الأسلوب » فإنه حذب بتأليف المعاني ، نحو
ما أشار إليه حازم من وصف المحبوب بوصف الجليل
وصف الطول ووصف يوم الزوى في باب النسب
وعدا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « التمشيح
الأدبي » الذي لاحظناه عند البلاغيين . ولكن

إفادته كمال المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعات الشعرية . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب واشخاصها ويصورها في الخيال كالقالب أو النموذج ، ثم يتقن التركيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فرصها فيه وصفاً كما يفعله البنية في القالب أو التناجى في النوال» (١)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على إبراز الصلة بين الفن (أو النوع) الأدبي والأسلوب أو الأساليب من جهة ، وذلك في قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به (٢) وبين الأسلوب والتركيب اللغوي من جهة أخرى (وقد فصل ذلك في تعريفه للأسلوب) . وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية هو أدق ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب . ولكن يلاحظ عليه أمران :

الأول : أن للصورة الذهنية الكلية التى تحدث عنها ابن خلدون - فضلاً عن غموضها - ثبوتاً وبمزيد من التحديد والجبرية - فكرة عمود الشعر التى طأها ردها القدماء ، والتي تقلل - إلى درجة تقترب من الإصالة - دور التجربة الشخصية في تكوين الأسلوب .

والثاني : أن ابن خلدون - وإن ألمع إلى شيء من العلاقة بين فنون القصص - أو موضوعاته - وأسلوبه ، بما أوردته من الأمثلة على ذلك ، فقد ترك النجاة الأخرى من العلاقة ، وهى العلاقة بين الأسلوب والتركيب اللغوي التى تدرس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض - مقبورة في أجهام شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيراً بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل إنه أهمل جزءاً من مفهوم الأسلوب تنبأ إليه حازم والباقلاني من قبل . وهو أن الأسلوب يشتمل في النص الأدبي كله (ويمكن - تبعاً لذلك - القول بأنه يشتمل في جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يشتمل في جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون) .

إن نظرة إلى مفهوم «الأسلوب» في الثقافات الأدبية القديمة يمكن أن تلتفت المدارس إلى ألوان من المشابهات والفرق لا تخلو من دلالة .

ولا بأس بأن نشير أولاً إلى أن تلك تلك المشابهات والفرق راجعة إلى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة «الأسلوب» في العربية هيئاً مأخوذة من معنى «الطريق الممتد أو السطر من النخل» ، أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة Style مأخوذة

من كلمة لاتينية Stylus تعنى قضيباً من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح القصع . ولكن قواعد «الأسلوب» عند اللاتين ثم في الأدب الأوروبية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التى استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عنده مفصلاً على أساليب التعبير بل كان يشتمل تأليف للمعاني المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابته عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة *Modus* لم يلبث أن أصبح المقصود الأصلي بما يسمونه «الخطابة» *Rhetoric Rhetorice* . ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول «الخطابة» بحسب أصل الكلمة وإنما نترجمها باتقرب مقابل لها في اصطلاحات علوم اللغة العربية

أما «الأسلوب» *Style* عندهم فربما جلوه مرادفاً «للإبلاغ» *Rhetoric* وربما خصوه بمعنى أسمى من ذلك وهو «مستوى التعبير» ، وعندهم ثلاثة مستويات أو «أساليب» : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، والفنون الأدبية من جهة ثانية ، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة . وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكي الفضل والأخيرة تحاكي الأذى ، بل لأن الأولى نشأت في المدن على أعيان التاريخ ، لقرىها من ذوى السلطان ، على حين أن الأخرى قد خفى أمرها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو يندلج عنصر اللغة في تعريف التراجيديا ، إذ يجب أن تكون لغة التراجيديا لغة عامرة بالمحسنات .

فالتراث العربي في العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التى يمد إليها الخطباء والقصر والكتاب لتأثير فمين يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندهما ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضحه بـ «بصير» ذلك اسم جامع وهو الإبلاغ . وهو عندهم - كما هو عندها - علم منضبط وفق الصلة بالنحو . ولديهم - بجانب ذلك المفهوم المحسود ذي الأقسام المنضبطة - مفهوم أوسع وأقل انضباطاً ، يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التى ليس لها مساس مباشر بالقول ثلاثة مفاهيم الأسلوب *Style* عندهم لا يختلف اختلافاً أساسياً عنه عندنا . كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (الإبلاغ والأسلوب) . اختلافاً أساسياً بين الثقافتين . فيمد أن كانت الإبلاغ ركناً أصلياً في تكوين الأوبى ، بل الإنسان اللغوي بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الأهمية في الإبداع الأدبي ، وعياراً مطلقاً ووحيداً لتقدير اللجبال الفني ، إذا هي تصبح الهدف الأول لهجوم ضامة الحصيد الذين أنكروا «المقل» و «الضمنة» و «القواعد» وبمستلوا الفردية الذاتية وصنق التعبير عن التجربة

المعاني الأخرى إلى درجة تقرب من التفاحة (٧)

ولقد كان للرومنسية منلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بتهاجيه المحسنات البلاغية على أنها زخرف خارجي لا صلة له بالشعور ، بل تحمس بعضهم فأعلن القطيعة الكاملة بين مفهومه للفن (يقصد الأسلوب) ومفهوم انصار القديم . . . وظهرت هذه القطيعة في الدراسات الأدبية : اعراضا عن دراسة البلاغة واقبالا على « النقد الأدبي » الذي خيل للكثيرين أنه خصص لها أو بديل منها ، وعناية بالتأريخ الأدبي الذي راح يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية . ثم كان الباقي من دراسة « الفن » في معاهدنا وكلياته أشبه بسألي البقايا في حضارتنا البالية : تنصف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتزم في كل ذي معنى ، وإنما هي كاضيف الثقيل أو القريب الفقي ، يأتى أو لا يأتى مبدل أو لا يلائق طرده كما لا يلائق أن يحتل أفضل من تلك المكانة .

واحسب أن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر - فأبرز عيوبها أنها اشكال لقضية لا يربطها رابط . ولئن كانت الرومنسية قد تسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد أرست في حضارة البشر أصولا لا يسهل تبديلها . ومن أهم هذه الأصول : أن التشطش البشري - وروحنا هذا الأدب والفن - وحده لا يكتفى بعضنا عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الإنسان وطموحه إلى حياة أفضل .

لهذا كان التطليل البلاغي عاجزا عن إعطاء تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية ، يقتضيها كلفه التقيد الأدبي - الرومنسي - الذي بنى عبيطه تقسيمات عرضية مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريرية ، عاجزا عن استيعاب شيء من الموضوعية عن مناهج البحث الأدبي . في الجدل الجامعية ، أو أسبانيا في من الهوى والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية الباطية .

ويجب القول أن الغربيين شغفوا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم إنظر : منها عندنا ، لزوجهم إلى ثقافة متباهكة وآداب حديثة غنية مستمدة من « الحاضر » . لهذا تشيطن محاولات كثيرة جمعت الاتجاهات بعور علمية النقد الأدبي ، كما نشط « البحث في » الأسلوب ، على أساس لغوي ، ليصبح بديلا جديدا من « البلاغة القديمة » .

وكان لبعض هذه الاتجاهات إبداءها عندنا ، فرأينا ، أواسط جيلنا القرن ، معاويلين رادتين لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في ضيق مفهوم « الأسلوب » .

الشخصية هي جوهر الإبداع الفني . كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي ، حتى أنهم وشعروا لأنواع الأدبية حدودا وأوصافا ثابتة كتبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والأكثر من المحسنات ، ميار النجاح الفني . فضاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأتون من المحسنات المقصودة لذاتها ، إذ كانت فضيلة الأدب منهجهم في التعبير عن الذات ، والشكل المحدود هو « الشكل الضيق » الذي يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا . ووجدوا كلمة « الأسلوب » يفيهما الاجتماعي ودلائلها على الميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لهم ، لقد قال برونسون (- ١٧٨٨ م) : « أن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها ، بل كتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه » فالأسلوب لا يمكن إخذه ولا نقله ولا تعديله « فأخذت كلمته « الأسلوب هو الإنسان نفسه » ونقلت وعمدت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقها الأول . فهي في هذا النص لا تعني أكثر من أن « الأسلوب » صفة شخصية في استعمال اللفظة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يسيرون عنه بقولهم أن الأسلوب كيصبات الأصابع لا يصطنع ولا يزيّف ، ولكنك يمكنك أن تقول هذا لنفسه - ولو بدرج أقل - عن مشية الإنسان وعندهما الغنى . والأسلوب هو الإنسان نفسه « أو والأسلوب هو الرجل » كما ترجمت - فقال غالبا لتعني أكثر من هذا : نقال لتعني أن الأسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعني ما في الشخصية وأجدهم بالاهتمام « فهي تستختم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدوا قبائل هذه الكلمة ولم تكن من رواجا . ولقد كانت الرومنسية حركة عظيمة الأهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب - والنقد خاصة - حتى اليوم ، بل أبدي من يسمون بالنقابة انطباعيين ، وهم أولئك الذين يسمون النقد في صميمه عملا فنيا ، فإذرة التعبير عن تجربة جمالية شرس بها الناقلة إذ عمل فني . ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب :

« أن كلمة « الأسلوب » تعني أشياء كثيرة ولكن كلما كانت هذه الأشياء أكثر تعديدا أي كلما كانت صاعدة لأن يشار إليها بالأصبع كانت زائدة عن المعنى المركزي الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعفوي ، في حالة فردية للتجربة ، تعبرا يملو أو يهبط في سلسل الكمال الخلق ب حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة ب تماثلا التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وإمتدادها ، أي من حيث درجة شوكها ومباينتها لكل عائلتي الانساني ، وهذا المعنى لكلمة « أسلوب » تتشابه بظاه

يريدنا موضوعية ، فجلها و فنا « كفن الشاعر أو الكاتب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التي يمكن أن يستخدماها دارس البلاغة لادراك ما في الفن اللغوي من جمال ، لقبل منه ذلك في ضوء اشارته إلى أن الأحكام النوعية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهامة وما إليها ، بل انه أي أن يسميها « علما » وقد أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث في « الفن » يميل عن اسم « العلم » ومنهجه « والأمر أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بغفوره الشديده من أن يلزم « فن القول » هذا الذي دعا إليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لكلا يلبي مثل هذا الناس على الزمن ، فيشكلون عليه ولقنونه ويردونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا الى ما عبادنا من أمرها ، وتكون قضايها تترر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ... يوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه فسأرسله عصيا على الحفظ ، فاما من للتركيز المعقد ، بارئا من التقليد الجامد ، كارها من يحاوله ، وأجيا المغالطة ، أملا الزيادة ، ملتصبا المرونة ، ليقل درس فسن القول وجدانيا وجوبا ثوقيا ، أساسه شيء ليس في الكتب ، وميفانة ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يثير بالثقل ويستند التحس ، ويستشف الهش » (تأكيذا الكتابية في الأصل) (٩) .

فهل نسي استاذنا - رحمه الله - أن العلم ليس من شأنه دائما أن يحدد ويقيد ، وإنما هو كالفن سواء بسواء : كلاما يحددان ويركذان إذا جاز ، على القول وكيلت للشاعر ، وينطلقان في صميم ويتساء مستعرجين إذا حيت الضماني والفحوس وانفسحت أقاليم العمل والحياة ؟ ما نرى الا أن المناهج الأدبي العام في ذلك الزمان ، مع شيء من حدة المزاج عرفناه في شيخنا الجليل ، يضاف إلى هذا وذلك المشغالة في هذا الكتاب بالذات ، بالاهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى الا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقسته فيما يشبه التناقض حينما حس قضيته « العملية » في دراسة الأدب .

أما المحاولة الثانية فهي كتاب « الأسلوب » لاستاذنا أحمد الصليب . وكان استاذنا الشاب رحمه الله يدرس النقد الأدبي وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين في كلية الآداب ، ثم انتقل إلى كلية دار العلوم . وكانت الثقافة العربية للندمية أغلب عليه وأن أولاده جهده أن يقتصر مناهج المحدثين . فأراد وهو في كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين الصلغة والنقد الأدبي الحديث . وكانت مراجعته في ذلك هي ذاتها مراجعته في النقد وإن برزت - هذه

أول هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لاستاذنا أمين الخولي . وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحواً من عشرين سنة في البلاغة العربية ، ووقفت موقفاً وسطاً بين المحافظة على القديم والحداثة الجديدة . وعندما تصصف موقف شيخنا « بالوسطية » نجده المعنى الذي نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه ، وإن كنا لا ننسك غيرها في هذا السياق . إذ كيف نصف موقفاً يجمع بين اعزاز القديم وادانته ، والحداثة الجديدة والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حسداً في نقد الحاضر المكبل بقيود الماضي ، وجراً في بناء المستقبل عسل مبادئ العربية . وعندما أصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه في كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » إلى هذا الاسم الجديد . وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أي الأوروبيين - التي سموها « علم الأسلوب » (٨) ، واعتمد في رسم صسورة البلاغة العربية التقليدية - التي أحاط بتراتها المعروف لحاطة كاملة متبعة - على « شروح التلخيص » إذ كانت هذه الشروح هي عصدة الدارسين في معاهد اللغة العربية . أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب مؤلف إيطالي اسمه « لياديتور » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الإيطالي » Lo Stile Italiano . وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص مما عرضه استاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوروبية القديمة في ضوء المفاهيم الرومنسية . وسموا كتاباته هذه في طبيعة الكتاب لنفسه . أم كانت الصورة التي أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت عبرة من التناقض الجاد بين مفهوم المحدثين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : ألا من شيء واحد هو أن دراسة « اللبغة الفنية » ظلت هي عماد فراسة الأسلوب أو « فن القول » عند استاذنا . بخلاف ما جنح إليه معظم « المحدثين » ولكن استاذنا كان حريصاً على أن تمتد دراسة الأسلوب إلى فن القول لتشكل الإفراد الأدبية والمناهج الأدبية . ولم يبين أن كان هذا المستوى من دراسة فن القول - حسب تصور - مقصوداً على ما ينص اللغة ، كان تدرس لغة النص أو لغة الصفاء الرمزيين ، مثلاً ، أو كان علياً أن تتجاوز ذلك إلى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلاً في الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية في الحالة الثانية . وإن كان سنسك الأستاذ بوجه صام ، والخاصة على ضرورة بحث « اللساني » في فن القول ، ما يرجع المعنى الثاني .

على أن نشهد ما يقرب استاذنا من النقد الرومنسي - وأشد ما يجزئنا في كتابه - هو الخاص على « فنية هذه البلاغة المجددة » ومصدر جبرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة ، في الكتاب نفسه ، إلى موضوعية الدراسة . فكيف أضحية علياً الأمر في « الدرابية » ، « البلاغية » التي

اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلاً والآخر صورة له .

ويبدو الأستاذ الشاب حائراً متردداً حينما يقول في ختام تعريفه للأسلوب :

« واعد مرة أخرى إلى تعريف الأسلوب

فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصحة ذلك ، أعود لأقول : إن تعريف الأسلوب

ينصب بداية على هذا العنصر اللغوي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى ،

أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة

لأداء المعاني . »

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة لمتنبئة أن الأستاذ لم يطن إلى الوصف الأول الذي يرتكز

على ذاتية المنشاء ، وأقر عليه - وربما دون أن يشعر - وصفاً يرتكز على العبارة اللفظية نفسها . وهو

بذلك يعبر - من ناحية - عن تأثير البلاغة العربية القديمة . كما يعبر - من ناحية أخرى - عن اعتزال

النظرة الرومانسية إلى الأدب ، والحاجة إلى نظرة أخرى . نعرف للنص بعبارة مستقلة عن سياق

منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص . وكانت هذه النظرة إلى الأدب ، التي

بدأت في أوروبا والإيطاليات المتحفة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأسندت تبسيط

سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تلتزم طريقها بين الأدب العربي في نظرها واستحياء . كما تشهد كتابات الدكتور محمود في

تلك الفترة .

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يتدور حول الباطن من أهم المقام القمء الذي كان يدفع شيوخنا أمثال

الخول إلى الانحسار في مشكلات الحاضر اللغوي والأدبي ، والاتجاه بدراسة البلاغة لحق الفرضين

الميليين : الإنتاج والتلق . فإنه يرى - كشيوخنا - أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعاليم

الأسلوب .

وهو يتفق مع ابن خلدون في النظر إلى الأسلوبية على أنها أصغر فوق النحو . والتبسط والنموحي

جميعاً (١١) . ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح . « فليس كسجل

ما يصح في قياس كلام العرب وقوانينه الجميلة من الرئيسية والهيمنة ، استملاؤه ، وانحسار

الاستعمل عندهم من ذلك الاتجاه معروفة بطلع عليها الحافظون للإلهام ، تندرج صورته تحت تلك

القوانين القياسية » . وقد مثل لبعض تلك الانحاء في النص الذي سبق لنا إيراد ، والذي أورده

الأستاذ الشايب كذلك . ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستوراً للكاتب في

عصرنا هذا ، الذي يفتك الحفظ ويؤدره ، ويرى على عكس ابن خلدون ومعاصره ، أن الأسلوب

يعني الفردية والذاتية . أو ما يسمى أحياناً

الثرية - على خلفية من البلاغة والتدق التقليديين ،

لما تمازجها التطبيقية فقد ظلت مستقيمة من الأدب العربي القديم إلا فيما ندر ، فلم يكن رحمة الله -

فكره ممن شذوا أطرافاً من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المختصرة في

لغاتها ، مولماً بإيراد الشواهد مما لدى المقوم في شعر ونثر ، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ

ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه . ومن هنا حاول في

كتابه والأسلوب أن يمدد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الأستاذ أمين الخول ، إلا أنه تباعد

عن النظر التحليل في مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب ،

وبنى عليه نقاشاً طويلاً حول كون الأسلوب نظاماً للفظي . أو نظاماً معنوي . وهذه قضية شغل بها النقد

للعربي القديم كما رأينا ، ولعل أستاذنا رأى في قول ابن خلدون عن الأسلوب أنه « يرجع إلى صورة

ذهنية للتركيبة » انحصاراً للمعنى ، وسباق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد ألهته

كثيراً ، ولكنها أصمت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني ، وتأثيره طاهر في قول الأستاذ

أحمد الشايب :

« إذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من

الكلمات والفحج والعبارات ، وربما قصروه على الأدب وحده دون مساواة من العلوم

والفنون ، وهذا فهم - على صحته - يعوذه شيء من العموم والتعميم ليكون أكثر

انطباقاً على ما يجب أن يؤيده هذا اللفظ من معنى صحيح .

وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما نلقى من الكلام لا يمكن أن تكون

مستقلة ، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي للقاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم

وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً . ثم تكون التاليف

اللفظي على مثاله ، وصار لونه الذي ليسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح . ومعنى

ذلك أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون اللفظاً منسجماً ، وهو يتكون في العقل قبل

أن ينطق به اللسان أو يجسرى به ألقلم » (١٠) .

على أن وضع الأستاذ الشايب بقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا

الموضوع . فلم يلحظ أن القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب أن هناك أسلوباً معنوياً وأسلوباً

لفظياً . يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للغة بين اللغة والفكر . وهي بمثابة لم

يصل الباحثون إلى جواب شافي عنها حتى اليوم ، ولكن الانحسار عنيف بين الباحثين في اللغة والآداب والأثرين وولوجيا وهلم النفس إلى أن العلاقة بينهما

• بالأصالة ، فكيف نعلم الأسلوب إذا ؟ هذا هو الاختيار الأول للمحاولة التي تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب . لعل ينتج في إقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التي تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث (الرومسي) الذي يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » ، والحديث عن الأسلوب حديثاً في علم البلاغة .

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطراً ، في الفصل الذي يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب » ، إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها . فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد ، وهي الفكرة والعاطفة والخيال إلى جانب العبارة ، خسرى أن يلقى بالناشيء في خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للمعاصرة الثلاثة الأولى هو التجزئة الاساسية مطلقة من كل قيد . وإذا فليد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يحصره في العبارة وحدها . وهنا يروى الأستاذ للكتاب الناشء ، « بالعصرين الذين ليوفى لنفسه الفوز بصحن الضيف » ، أولهما : « لحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكرة أو في صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد في بناء الجمل والمباريات بتقسيم بعض العناصر أو تأخيرها وإلغاء أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور موسيقي » . والأمم الأول هو « وضوح الدلالة » الذي جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمم الثاني هو « تأني معاني النحو على الألفاظ التي يصاغ بها الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضاً موضوع علم المعاني كما قرره البلاغيون المتأخرون .

وملامح الجديد في عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تبدو - مرة أخرى - الاستشارة إلى نفس الكتاب وجدانه وما فيها من خيال وتصور موسيقي . وجعل كلها أمور مهمة لا يقوم عليها علم ، وإن كان لتسلم بأن ما يشغل بها نفس علم النفس لا علم الأدب .

لا جرم أن النقد (الرومسي) أو المتأثر بالرومانسية ، يفر أشد الفوارق من الرسوم والقواعد كلها ، وإذا تحدث عن الأسلوب إلى أن يلزمه حدود العبارة . فإذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومسي بفهم البلاغة التقليدية استعمل عليه الأمر . يبقى كلامها بمنزل عن الآخر .

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما في التلوق أو النقد ؟

هذا هو الاختيار الثاني . ولا شك أن الخطب هنا أيسر ، فتدقق الأسلوب ، بمعناه الواسع

المفضل عند الرومانيين ، ربما استمتع الحديث عن تركيب طريف ، أو استشارة مبررة . ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبي تمام والبحتري والمتنبي في العتاب ، نراه يصور عن المفاهيم البلاغية أعراضاً تاماً ، فلا يحددنا إلا من الرقة والجزالة والقوة والسهولة والملاسة والمندوبة وديباجة الحرير واطراد الله الجاري إليه . تلك العبارات الانفعالية التي يمكن أن يكون قد أثر فيها بالقاضي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة ، إلى جانب تأثره بنفوس المحدثين من الاصطلاحات البلاغية . وربما استرعت نظراً هذه المفارقة الجميلة بين طريقي « الأسلوب » عنده ، فالأسلوب - من حيث هو صفة للإبداع الأدبي - خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير بل أنه خاضع لهذه الرسوم خضوعاً تاماً وفيه المبررات المتشعبة بالعصرية التي عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب للنقد الأدبي فلا مدرك له إلا الانفعال لا وسيلة إلى وصلته إلا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة وإذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا انغلق لم يفرق بين البلاغة من حيث هي وفي البلاغ في كلام البلخي ، والبلاغة من حيث هي « علم » ويتجاوز الملاحظة الأولية أن تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فإن أستاذنا الشايب قد فعل - صلياً - ما هو أكثر من ذلك : فجعل عمل الناقد فنياً ، وعمل للشيء لوهاً من المصمم التطبيقي . وهذه المفارقة لا توجد في كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هي صفة ظاهرة في كثير من إنتاج الأدبي الحديث ، ثم هي صفة حتمية لا تزال ماثلة في كثير من جوانب حياتنا ، وليبحثها مقام غير هذا المقام .

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » في قرأتنا النقدية يمكن أن نلاحظ أن معانيها تفاوتت عند القدماء والمحدثين جميعاً بين المصوم والتشديد والخصوص الشديد ، وهو مفسح ذلك لا يخلو من تناقض . فبعد القدماء تدل مرة على النوع الأدبي ومرة على صورة المعنى الجزئي ، وحيناً على ترتيب الألفاظ وحيناً على ترتيب المعاني . وهي عند المحدثين تدل غالباً على مطابقة الكلام لنفسه صاحبه ، بحيث يصح القول أن هناك عدداً من الأساليب بقدر عدد للكتاب ، ولكنها يمكن أن تدل أيضاً (كما في الكتب التي تألفت للدارس في مادة النقد الأدبي) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمي » و « أسلوب أدبي » . ثم أنها إذا استخدمت في تحليل نص أدبي معين دلت مرة على الروح والجمهور (وهنا يمكن أن تستعمل في وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى) ومرة أخرى على مجموع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي (كما يقولون) . وهي تتعدد في جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الأسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئاً مثل خلقه الإنسان ، يمكن أن يحدث في نفوسنا شعوراً بالرقي أو

أن هذه الدراسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبية من العناية بشخصيات الأدباء إلى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية في المنهج . وكان لبعض أنظماها اجتراحات طيبة في تحليل اللغة الفنية ، كالذي ذهب إليه كليث بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد - فيما بعد - تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب .

ولكن سلامة المنهج كانت تقضى أن ينطلق البحث في الأسلوب الأدبي من أبحاث علم اللغة العام ، باعتبار أن الأول شعبه من الثاني ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست إلا نوعا معينا من الاستعمال اللغوي .

وقد كان التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن مهددا لهذا الفناء المحتر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية . لقد نشأ علم اللغة الحديث في أوائل القرن التاسع عشر ، عندما كان المنهج التاريخي يسيطر ظله على الدراسات الانسانية كلها ، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات ، حين ثبت أنه يتميز عنهما بمزيد من الدقة والوضعية . فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعيا أن يتجه معظم الاهتمام إلى أسرة اللغات الاندو أوروبية ، ألهم بتشي اليهسا اللغات الأوروبية الحديثة ، ومن قبلها اللغات اليونانية واللاتينية ، كما تتميز اليها للغة السنسكريتية (اللغة الأدبية القديمة في القارة الهندية) واللغة الفارسية . وكانت قوانين التفريعات الصوتية هي المفردة الكبرى لهسته الدراسات التاريخية المقارنة ، وإن كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت القواعد

وإذا كان علم اللغة قد تميز - في هذه الفترة - على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز - من ناحية أخرى - على النحو التقليدي بإثارة الموضوعية العلمية . فالنحو التقليدي علم معياري ، ينظر إلى اللغة على أنها كيان ثابت ، ويستقرى قواعدها ليسوعيا في شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها . أما علم اللغة الحديث - في ظل المنهج التاريخي - فهو علم وصفي ، يسجل ما يحدث في اللغة أصواتا ومعاني ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها حواب أو خطأ . ولقد اجنبى علم اللغة ، في هذه المرحلة ، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منها أنه أرحف النص التاريخي في دراسة الأدب ، وساعد على إزاحة تفسير القيم الفنية عن عصر إلى عصر ، ومن إقليم إلى إقليم ، ومنها أنه قدم ، من خلال المناهج التاريخية ، أداة بالغة الأثر في فهم النصوص الأدبية ، فجذب قراء الأدب القدامى ودارسيه أنظارهم متسكة يقع فيها من لا علم له بتطور معاني الكلمات والتراكيب - على إن المنهج التاريخي

النحوي ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره . ووراء هذه الأفكار المضطربة كلها اضطراب أعظم في فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفسدي للغة والتفكير الجماعي لها . ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصصوا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان عليهم في الجزء الباقي أوضح كثيرا من محاولات المحدثين .

وغني عن البيان أننا إذ نعرض للمآل المتنازعة لكلمة « أسلوب » في استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد ، لا نغني أن هذه المعاني كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة . فنحن بحث مسألة علمية ، كثيرا ما يصدق المثل الذي يذكرونه عن القليل وجماعة الصبيان . الحل لا يكمن - غالبا - في التكرار حقيقة الظاهرة أو رفض ما قيل في تفسيرها ، بل في معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل . وقد رأينا أن القدماء - بوجه عام - تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية . وكلا المدخلين لا يأخذان إلى قلب الظاهرة . فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجم على أي شيء واحد : وهو أن الأسلوب يعتمد على « اللغة » في معناها إذن أن تقول أن الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نلجأ في تفسيره على هذا الأساس . والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة ، وكان هذا التحول انقلابا في الدراسات الأدبية ، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها .

وبين ذلك أن النقد الأنطباعي أخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عليها على النص الأدبي نفسه . بدلا من شخصية الكاتب ، ويوحى التسامح الناقد الانجليزي ت . س . اليرت موقف هذه المدرسة في كلمة له مشهورة : « إن الشاعر لا يملك شخصية (شخصية) ليبر عنها ، ولكنه يملك واسطة معينة (يقصد اللغة) . أنها هي واسطة وليست شخصية ، واسطة فيها تتشعب الانطباعات والتجارب بطرق متغيرة وغير متوقعة . ولعمل الانطباعات والتجارب التي تهم الإنسان ألا تجد لها مكانا في الشعر ، وتلك التي تشغل مكانا مهما في الشعر ألا يكون لها إلا نصيب ضئيل في الإنسان أو الشخصية » (١٢)

وإذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرقت في دعواها - وقتها ما - حتى زعم بعض أضياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداها ، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست إلا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر سير انسانية ، منها ما يتصل بالحياتة الروحية للإنسان ومنها ما يتصل بحياتة المادية ، وإن هذه الظواهر كلها تترايط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة . إذا كانت هذه الدعوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك في كتابات بعض أنصار النهج الجديد ، فإن ذلك لا يقدح في حقيقة

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا .
ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة .
ولمسل الاصبح أن نقول أن الناقد في هذا العصر
أصبح ناقدا ولغويا . فهو يشبه الناقد القديم من
هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين
المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة . وأصبحت معظم
الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما
أصبحت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب .
ولعلنا لا نريد عن الصواب أيضا عندما نقول أن
هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التي تميز
جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة . ففي داخل
هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والأدب
تتعدد الاتجاهات والمناهج . ولكل اتجاه ولكل
منهج مفاهيمها الخاصة وأصطلاحاتها الخاصة .
أن صورة علم الأسلوب ، في أواخر السبعينيات ،
لا تزال كما وصفها المان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم
شاب مليء بال نشاط والحياة ، لم يكتمل ولم ينظم
بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التحارب
وهناك كثير من الأفكار في حالة اختبار » وفي
الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة ، ولا اتفاقا
عاما على الأهداف والمناهج (١٣) » .
لعلنا نقول أن هذه الصورة شبيهة بما نجده
عندنا . ولا سيما في هذه السنوات الأخيرة . من
اختلاف الأفكار واتقاد المنهج . ولكن لا نخدعن
أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشيء عن الجهل
وفقدان الثقة بالمقل وقعود المهمة عن الطلب ،
واضطراب ناشيء من الحرية الفعلية التي لا تقف
تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش
كل الفروض . أن علم هذا العصر كالم هذا
العصر : مجهول دائم وعقل مفرى بارتداد ذلك
المجهول .

لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير . فقتل أدى إلى
تكوين صورة مهزوزة للحاضر . فكيف يمكن أن
تصور هذا الحاضر تصورا مستقبيا إذا كان كل
ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ،
ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخذ علم جديد
يبرز في ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه
الذي يحارل الربط بين الظواهر في عصر واحد .
ذلك هو علم الاجتماع الذي أمتد تأثيره إلى علم اللغة
أيضا . ولا يكاد يشك أحد في أن سوسور (-
١٩١٣) الذي يعد بين جهور علماء اللغة فاتح
عصر جديد في تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بصلم
الاجتماع في صياغة منهجه اللغوي ، وهو يتلخص
في دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا .
ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد
بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع في دراسة هذا
البناء اللغوي مسلين - نظريا - بأنه على قدر من
الثبات . ومعنى كون هذا الثبات حيلة نظرية
فنحسب أن الموقف مختلف هنا عنه في حالة النحو
(التقليدي) الذي يتصور أن ثبات النظام اللغوي
واقع مطلق متعال يجب الخضوع له . ومعنى كون
اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين
عناصرها : بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ،
وبين مفرداتها وتركيبتها من حيث هي بناء
معنوي . ولم يلبث البحث في « النظام » اللغوي
أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التي
انطلق منها ، بل للدراسات الانسانية بوجه عام ،
هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التي
رأست تستكشف ميادين جديدة ، منها دراسة
الأنظمة الفرعية المتعددة التي يحقو عليها النظام
اللغوي الواحد . هذه الأنظمة الفرعية هي التي
سميها اللغويون « أساليب » .

هوامش

J. Middleton Murry : The Problem of
Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » (القاهرة ١٩٤٧) ص ٦٢

(٩) م. د. ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » (القاهرة ط ٤ ص ٤٠ - ٤١

(١١) م. د. ، ص ٤٢

(١٢) من مقال

Tradition and the Individual Talent

- والنقل عن كتاب

David Daiches : Approaches to Literature (N.J.,
U.S.A.) 1956, p. 145.

Stephen Ullmann : Language and Style (١٣)
Oxford 1964) p. 136.

(١) « تأويل مشكل القرآن » ، تحقيق السيد أحمد

منير (القاهرة ١٩٥٤) ص ١٠ - ١١ .

(٢) « بيان أحوال القرآن » فشن. كتاب « ثلاث رسائل
في أحوال القرآن » ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول
سلام (القاهرة ١٩٥٧) ص ٦٠

(٣) « أحوال القرآن » بهاشي دالاتان في علوم القرآن
فلسيوطي (القاهرة ١٩٣٥) ج ١ ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) م. د. ، ج ٢ ص ٦٨

(٥) « مناهج البلقاء وسراج الأديب » ، تحقيق محمد
الغني. بن الخفويج (تونس ١٩٦٦) ص ٣٣٦ .

(٦) « مقالة ابن خلدون » (القصص ، د. د.)
ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

الأصول التراثية

في نقد الشعر

عند العقاد

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١)

يتوزع التراث الأدبي الضخم الذي خلفه الأستاذ عباس محمود العقاد في مجموعتين :

الأولى ، مؤلفات إبداعية ، تتمثل في سبعة من المداوين الشعرية التي نشرها تباعاً في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هي قصة « سارة » المشهورة التي استمد أحداثها ، فيما يؤكد النقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها في أيام شبابه ، وهي تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركت في نفسه آثاراً عميقة من الشك في المرأة وعدم الثقة في قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

والثانية : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، إسلامية وأدبية وتقنية ، كانت لها آثارها الواضحة في إخصاب الفكر العربي الحديث ودفع الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي ، في طريق جديدة من التطور المثمر والنمو الخلاق .

وليس هناك من شك في أن دراسة هذا التراث الأدبي ، بنوعيه الإبداعي والتحليلي ، تحتاج منا إلى وقت طويل وجهد ضخم لننقسه

في تتبع أصوله والكشف عن منابعه الفسدية والحديثة ، وتقويمه في دانه تقويماً يكشف عن دوره الحقيقي وأثره الصحيح في تطور الأدب العربي الحديث . ومن ثم فإننا مضطرون إلى أن نقصر الحديث في هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الأدبي الضخم ، هو « نقد الشعر » ، ذلك أنه من المعروف أن الأستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية النصيب ، في دراساته ومقالاته وبحوثه الكثيرة ، بلون واحد من ألوان النقد الأدبي ، هو « نقد الشعر » ، فلم يكد يعني بتحليل شيء من تلك الأعمال القصصية والمرحلية التي كانت تروج بها البيئة الأدبية في مصر على أيامه موجاً ، إذا استثنينا هذا القليل الذي كتبه حول مسرح شكسبير ، بعنوان « قميبي في الميزان » ، لنهو نقده لم يكن له عند العقاد من شأية سوى الخط من فن نسوي للتبكييل ، وتحطيم مكانته الشعرية ، وهو يدل على أن معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الأدبي وأصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

وتحليله ورده الى اصوله من تراث النقد العربي القديم ان نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهي ملاحظات نعتقد انه لا يتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيرا صحيحين بدونها .

الملاحظة الأولى : ان آراء الأئمة في هذا اللون من النقد قد نبتت من فاية بعينها ، ظلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ، وتحدد مواقف من حركة الشعر العربي على ايامه ، هي تحطيم مكانة شوقي الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، امثال : حافظ وعبد المطلب والرافعي وغيرهم من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومغزى ذلك ان البواث التي كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميله المازني وشكري عامة ، لم تكن في حقيقتها بواث فنية خالصة ، تهدف الى التجديد الادبي الحق ، والتشريع للفن الشعري الى اصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غايتها تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم من عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لانفسهم مكانا مرموقا فيها . وقد كان لهذه الحقيقة اثرها في طبيعة الآراء والاحكام التقويمية التي جاءت في «الدوان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد قرئت على هذا النقد طامبا تحكما وعدائيا غريبا ، كما ينشر ظلاله على هذا الحكم أو ذلك ، كما ورطت اصحابه في بعض الاحيان ، في مواقف نقدية وفنية متناقضة .

والملاحظة الثانية : ان المرحلة التي كان يعيشها الجيل الماضي ، وهي الواقعة بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين ، كانت مرحلة ذات طابع احيائي حتى ان صبح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامي والادبي القديم في عصور العربية الزاهية ، باخذون منه ونسجون على منواله ، وذلك بالإضافة الى تيار الثقافة الغربية التي انضموا اليه منها لتقود صارمة كانت ثمارها المحافظة على الطابع الاسلامي والعربي في مواجهة المد الاستعماري الذي اخذ يتربص باستئصال العالم العربي ويسعى الى استعمارهم . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية اثرنا بهذا الجانب «التوثيقي» من الثقافة العربية القديمة ، والاوروبية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت في مصوغهما القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطا يغفل عن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين العربي القديم والاوروبي الحديث ، انما هي واحد ، اما عربي قديم او اوروبي حديث !

والملاحظة الثالثة : ان العقيد وزميله ، وقد ما بسوا هذه المرحلة وكانوا من عمد

ومن الحق ان نسجل هنا ان الأئمة المعاد قد خلف تراثا نقديا ضخما حول الشعر العربي القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه في لونين متباينين :

الأول : مقالات يغلب عليها طابع النقد النظري ، وآراء العقاد في هذا اللون من النقد هي التي تؤلف ما يصح ان نسميه ، في شيء من التجاوز ، « نظرية العقاد في الشعر ونقده » .

والثاني : دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربي صدورا صارما وامينا ، وتوصل من طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه في مقالاته التي كان يحتج فيها للنقد العربي القديم ويختلف بعضها الآخر معه .

ونريد الآن ان ندخل الى دراسة **النقدية العقاد في الشعر ونقده** « بهذا السؤال الذي ننظم من الاجابة منه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا الناقد الكبير للفن الشعري واصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات عن الشعر والشعراء ، من مفهوم نقدي محدد يمكن ان يشكل نظرية في نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ونماذجها التي استقامها العقاد منها ، بوصفه كاتباً متنوع الثقافة ، قد تجسدت في كتاباته ورائد لغات ومعارف شتى قديمة وحديثة ، عربية واجنبية ؟ .

ونحتاج للاجابة عن هذا السؤال الى ان نفرق ، منذ انظر في تراث العقاد النقدي ، بين هذين اللونين من النقد ، النظري والتطبيقي ، فلنك نمهما عناصره الفنية المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التي تبس منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر ، مفهوما نظريا خاصا .

وفيما يتصل باللون الاول الذي يتجه فيه العقاد اتجاهها تنظريا غالبا ، فيمكن التماسه في مصدرين : احدهما ، مقالاته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات على ايامه ، وقد جمع اكثرها في كتبه : مطالعات في الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومرامحات بين الادباء والفنون ، وسألتك ... وقد تناثرت في هذه الكتابات على اختلافها وتباين بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة في طبيعة الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ايمسا . كما تناثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التي يجب ان تقوم بين الشاعر والشعر من جهة ، وبينهما وبين أحداث الحياة من جهة اخرى .

ونحب ، قبل المضي في محاولة فهم هذا التراث النثري ، وتجريده في قضايا عامة

والنقد للعقاد خاصة وصاحبه عامة ، وهو موقف يغلب عليه الأسراف والتعميم في أطراف هذه الحركة النقدية الجديدة أسرافاً وتعميماً يميلان في بعض الأحيان من كتاب «الديوان» وحده وثيقة نقدية جديدة في مفهوم الشعر وتقويمه ، وبداية مرحلة في النقد لم يعرف الأدب العربي القديم والحديث ما يماثلها من قبل . والذي يعيننا من أمر هذه الكتابات هو ما تركه الأسراف في الثناء والمبالغة في إصدار الأحكام من أثر غلبة حريات الدارسين اللاحقين في تقويم هذه الحركة النقدية تقويماً سليماً ، ولعلنا وأجدون في النصوص التالية التي اجتوانها أجزءاً من تلك الدراسات الخاصة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدي والأدبي ، ما يصور هذه الظاهرة تصويراً طيباً ، وبشخص طيبة ما وضعت في أيدي اللاحقين من الدارسين من الغلال :

● فالدكتور محمد مندور يصف دعوة للعقاد وزميليه في «الديوان» إلى التجديد الشعري والنقدي بقوله :

« وبرز ما ظهرت فيه ملكة الاستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة إلى التجديد في الشعر الفصلي الذي يتكون منه التراث الشعري التقليدي ، وهي دعوة كان الاستاذ عباس محمود العقاد وصاحبه شكراً والمآزني قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي منه ، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين ... وإن يكن من العمل أن نقر للاستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثيل جميع ما يقرأ وهضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية ، حتى ليصعب أن نرجع هذا الرأي أو ذلك من آرائه إلى هذا الأدب أو الفكر الغربي أو ذلك . فالعقاد من القوة بحيث يطلع جميع آرائه بطابعه الخاص وكلها منبثقة من ذاته لائقاً ... » .

● ويقابل الدكتور شوقي سيف في كتابه «مع العقاد» بين مدرسة الأحياء ومدرسة «الديوان» مقالة غابتها جلاء دور العقاد الناقد في النهوض بحركة نقد الشعر وتطويره ، فيقول :

« لا نكاد نصل إلى أوائل العقد الثاني من القرن العشرين حتى ينتهي في شعرنا جبل جديد يهجم الشعر وظرفيته وغايته فهما يغير فهم مدرسة الأحياء والبيت التي انفسوى أصحابها تحت لواء البارودي من أمثال شوقي وحافظ ، وهي مدرسة ردت على الشعر العربي ديباجة الشرفة وحسرة من الغلال القويذ اللطيفة البديعة وغير البديعية

الاصلاح فيها ، لم يكونوا يعزول عن التراث بهذا . « الاتهام التوفيقي في الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثراً كانت له آثار بارزة في نتاجهم من الشعر والنقد . ولكن حقيقة هذا الجانب من الاحتذاء الفني والنقدي للوروث قد غابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا في شعر العقاد وصاحبه أفكارهم النقدية مسوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربية التي شكلت أدواقهم النقدية ، وطبعت آراهم في الصناعة الشعرية بطابعها الخاص والتميز . ولا نكاد نستثنى من هؤلاء الدارسين سوى ناقد واحد هو الدكتور عبد القادر القط ، الذي فطن إلى هذه الحقيقة في كتابه الرائد «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» ، فقد تتبع العناصر التقليدية القديمة ، من الصورة إلى اللغة والمعنى ، التي سترت من الشعر القديم إلى شعر العقاد والمآزني وشكري خاصة . ولعل ذلك يعود إلى تلك الحقيقة ، وهي قدرة العقاد الخارقة على تمثيل جميع ما يقرأ وهضمه وطبعه بطابعه الخاص بحيث يقطع ما بينه وبين أصوله الأولى التي استقاه منها ، مما يجعل من أية محاولة نقدية للكشف عن المنابع الأصلية لتراث العقاد الأدبي والنقدي عملاً صعباً تدق أسرارها على كثير من الباحثين . ويظهر أن العقاد نفسه كان واعياً بهذه القدرة العقلية الجبارة التي كانت تبيد خلق الأشياء وتركيبها ، لتجعل منها شيئاً جديداً خاصاً به هو نفسه ، فقد عبر عن اعتدائه بفرديته واعتزازه بقدرته على الخلق والإبداع في مقدمة كتابه «مراجعات في الأدب والفنون» تعبيراً طريفاً بقوله :

« لو أن الخواطر يوم بحث ترد فيه إلى مناسبتها لخلت أنها ستبحث معي في جسد واحد يوم يفتح في الصور الموعود ، أو لمادت من حيث كنا في الحياة ، ولو كان لها شبه برطيسا باراء المرتين وكتابات الكاتين ، فانهما قد عشتها وغدوتها فلا تخيلني قائماً بغيرها ، كما لا أستطيع أحد أن يتخيل جسده قائماً بغير أعضائه ، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه واجبة ، يوم القيامة ، إلى جثمان غير حشائه ... أتني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة ونوعاً من الأيسوة ، فليس يسري أن تنحى إلى أفكار كل من أفلتت هذه الأرض من الأدب والحكمة والعلماء إذا كانت قوية عني ، بعبعة التمسب من نفسي ، كما ليس يسري أن ينزل كل من في الأرض عن أبناسهم وبناهم . ولو كانوا أبناء سادة أو ذرية ملوك ... » .

أما الإحظة الأخيرة . فتتصل بموقف الدارسين المحدثين من التراثين الشعري

أقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا منيعا لا يستطيعون تجاوزه * ولمصلحة من خير الأمتة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور عبد الحى دياب في دراسته القصصية « عباس العقاد ناديا » :

« ولّى هذا الجو الخافق لفردية الشاعر وحسبته ونسيانه ذاته ومشبعاره ووجداناته ، يبرز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، ذنهم ضافوا نوعا بالحياة الأدبية والفكرية في مصر ، فاجتهدت انظارهم صوب التراث الصالح من فكر وحضارة وأدب يبعون منها بينهم شديد ، لتتروى نفوسهم الظماى من ذلك التراث ، وفي الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكرية والأدبية المعاصرة في العالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة ففسنية في نفوسهم حين قارنوا بين التيارات في العالم وبين الحالة الأدبية في مصر ، فإلهام الأمر يادى لى بدء لان مصر كانت متخلفة عن الركب الحضارى والفكرى والأدبى والعالمى ، واشتدت تلك الثورة عتوا ، وهذه الولة (أضاء) حينما وجدوا ان منابر الأدب في مصر يتبوأها شعراء مقلدون ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء وأحلامهم وبين واقعهم المريع الذى يعيشونه في ذلك الوقت ، وهم من الطبقة الكادحة ، اتبغفوا يطعمون بعملهم كل علية كاداء تصادفهم ، وانعروا أصنام الآداب وعلمهم ، وطلبوا عملا أصح منه وأوفى ، واحداثوا في الحياة الأدبية دويما هائلا في جراءة منطقته النفي ، ويعمل هذا الدوى في طبائنه تيسارا جسيديا في مطلع هذا القرن العشرين » !

ويمضى الباحث في وصف هذا الدوى الذى أحدثته هذه الحركة النقدية حتى ينتهى الى عمل أصحابها الأكبر « الديوان » الذى أودعوه اسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخروا وسعا في سبيل إرساء اتجاههم الجديد الذى اتضعت معالمه فيما بعد في (المدرسة الديوان) ، وانهم لم يستغنوا من الأساليب الطغيا ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جسدوا على التقليد لا يربمون ولا ينفون عنه حولا . ومن هنا لم يكن في وسع هؤلاء لان يستخدموا مع المقلدين الصنف في الأسلوب مشغوبا بالسخرية والتهمك ، وذلك لانهم كانوا في حالة من اليأس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى الى محنة العقل والسريرة ، وذلك قبل الحرب العالمية الثانية .. »

وفي تصوراتنا ان موقف هذه المدرسة من الانقسام واختلافهم فيما بينهم من حيث

كما حרותه من الابتذال والأسفاف ، ووجهته الى التعبير عن مشاعرنا السبسية الوطنية وجوانب حياتنا الاجتماعية وعواطفنا الدينية والعربية ، وعنى شوقي خاصة بماجاندا الفرعونية ، غير انه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة واسعة ، فقد ظلوا متمسكين بأصوله التقليدية في الصياغة ، وقلقا يمحون الخديوى عباس بينما الشعب من ورائهم يكره الخديوى كرها متصلا في نفسه له ولأسرته التى ظلمت مصر وطالما عشت بعقولها . بذلك اضطرب المثل الأعلى للشعر في نفوس اصحاب هذه المدرسة ولم تستطع ان ترد للشعراء حريته الصحيحة بل قيدتها بماق لعله كان رياء كله ونفاقا ، وايضا فانها قيدتها بمقاصد الشعر القديم واغراضه ، غير صادرة عن عواطف صادقة الا قليلا .. »

ثم يستعذر الدكتور شوقي فيوضح دور العقاد وزميليه ، أصحاب مدرسة الديوان ، في التطور بالشعر ، فيقول :

« ولم تلبث ايدي العقاد والمآزني وشكري ان تعالقت على مناهضة هذه المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على اصواء ماقرأت في الآداب الغربية . وكانت قد توغلت في فريدة هذه الآداب على اختلاف شعوبها وأدبائها ونقادها ، حتى استوت لها صورة من الشعر تختلف في خطوطها وظلالها صورة شعر مدرسة الأحياء ، والبحت أشد للخالفة ، صورة تقوم على أن الشعاع ينبغى ان يعبر في شعره عن روح امته ومن نوازع نفسه ودوافعها الإنسانية ، وعن الطبيعة وحقائقتها الكونية ، نافعا منه صور الملق والرياء . وهو في تعبيره عن روح الامية لايقف عند القوافي والاسماء والتواريخ والأحداث ، بل يتغل الى ضميرها الداخل ، شاعرا بقويه في جميع ما ينظم من موضوعات ، حتى في مظاهر الطبيعة وعواطفه الإنسانية العامة . وهي صورة لابد ان تصود للشعراء فيها حريته ، فلايتقيد بالصياغة القديمة ولا بتقوسها الزخرفية ، إنما يتقيد بآداء الصالحى في عباراتها الصحيحة التى تستوفىها ، وايضا لايتقيد بتقيد القوافي الثقيلة المعروفة في القصيدة الموروثة ، بل لابس احياها من الغاية بين القوافي ، بل لمانع من أن ينظم من الشعر المرسل اذا وجد ذلك اكثر وفاء بمقصده .. »

وفد كثرت مثل هذه الاحكام كثرة لافتة في اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ العقاد ومريديه الذين تحولت على ايديهم الاحكام النقدية الخالصة الى عصبية نقدية ،

« ... إن هذا العقاد أو هؤلاء العقاد مزاج من التساخر والفيلسوف والريضي والفيلسوف والروائي ، ولكن شاعريه العقاد هي سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكتابات التي يهيم على أمرها ويدها جميعا بنشاطه ، وإن كان يقول عليها كما تقول عليه دون صدون ، فكلل منها حلقها في كل عمل بالقدرة اللازم . وفريقته عالية شاملة لاتقبل التخصص فهو يختار من الموضوعات ما يتحاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله أو بعده ، فتراه يتفهم منحه أجوانيه التي لا يفرغ غير بنفسه فيجترى على اقتحامها . وهو يبلل صعوبات هذه الجوانب المتبعة بأيسر جهد كما يبلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك نجد في كتاباته من هذا وذاته ما لا نجد في كتابات أحد غيره من شيوخه أدينا وناشتتم . فمن أمثلة تفرده بموضوعاته تفرقة في شبابه بين الجمال والظلال كما نرى في هذه التفاسير ، وأحاديثه عن الفنون وأهلها كالتصوير والتصنيف والرقي واللوسيفي والفن ، والعلمة الموقفة على شوقي في وقت كمت فيه الأفاوه إلا من التناء عليه ... »

٢ - ويتمصب مكانته في عالم النقد الحديث بقوله :

« ... فقد كتب العقاد أبو النقد الحديث الواف المصطفى في النقد بعامه والأدبي منه بخاسه ، ولكنه ، كتاب معلم المعلمين الكتاب من أصحاب الرسائل المظلمة ، اعتمد أكثر ما يعتمد على ضرب الإجمال ليبان منهجه وتقدير أصوله خلالها ... إن العقاد هو أول نقادنا الحديث وأجهرهم صوتا وأوضحهم سبيلا وأبهرهم أنرا وأوسعهم ثقافة وأجبرهم شعورا ، وأعمقهم فكريا وأبسطهم تعبيراً ، وهو وحده الذي يعد صاحب منهج في الأدب والنقد والفلسفة فيما وراء الطبيعة والمعرفة والقيم ومنها الاستيقاظ Aesthetics ، وقد نأى بدعته قبل أربابنا سنون ، ولم يعمه ولكهم لم يفلحوا ما بلغ في الأدب والنقد والفلسفة والشعر ... »

وعلى هذا النحو تجرى سائر الدراسات الأخرى التي عرضت لثراء العقاد الأدبي ، متخذة من تردد بعض المسلمات الشائعة أساساً لتجليل أعماله وأصدار الأحكام التقريرية عليها - وهي مسلمات نستطيع تلخيصها في مبادئ هذا الأسالة واليد .

ومما كلف مكانة العقاد الأدبية ، وتنسوع ثقافته ، وفردته على تمثل ما يقرا وهضمه ، واجتماع اندارسين على أطوار أدبه ، وتمصب لتلاميذه ومريديه لإسالة أفكاره وجدها ، قد

الطابع والإمجة ونظرتهم إلى الحياة ، يذكرنا هذا الموقف بوقف شعراء البصرة في الأدب الإنجليزي ، وموقفهم ضمن سبهم أو عاصمهم من الشعراء أو النقاد - وتشتمل هذه المدرسة في كوكبيج ووليام هازلت وروبرت براوننج - وموقفهم ممن سبهم أو عاصمهم من الشعراء والناقد ... »

وقد بلغت هذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونقده منها في مقدمة طويلة كتبها أحد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسي ، لكتابه «فصول من نقد العقاد» - وهو كتاب تتركز قيمته العلمية في أنه يجمع بين دفتيه نماذج متنوعة ، قد تربت ترتيباً يبسداً من كتابات العقاد النقدية ، خاصة من مقالاته التي كان ينشرها في أنصيف الصحف والمجلات الأدبية على أبنائه ، والتي لم يتيسر جمع أكثرها بسد في كتاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هذه المقدمة ، أو اللسة ، لنرى إلى أي مدى يمكن أن يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة أراد من يدرسه أو يؤرخ له من الإدياء الكتاب . وهو لون من العصبية الهوجاء التي شاعت في البيئات الأدبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعا لكثير من الأحكام النقدية الجائرة على نحو ما نرى في موقف القدامى من شعر ابن نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي . وموقف اصحاب الديوان من شعر شوقي وحافظ وعبد المطلب وشكري ، وأدب طه حسين والرافعي والمفلوطي ... ونختار من هذه النصوص الكثيرة بعضاً مما يعكس انبهار الأستاذ خليفة التونسي بشخصية العقاد ومقربته الأدبية ، وهو انبهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عمق آرائه في عبقرية العقاد ومقاييسه النقدية :

١ - فهو يصف قوة شخصيته وعظمة عقله بقوله :

« إن العقاد لا يتقدم البنا من الأفكار ما تعارف عليه الناس الأفراد وجماعات ولو كان حقاً ، ولا ما يصنفه فكر من مقولات غيره كما قام عليه عنده من صانع الزمان المنطقي ووكيدته اللاحتجاب والتجارب العلمية . ولا يقدم البنا الفكرة من مبتكراته وليدة يومها ولو أيدها ألف برهان منطقي والف ملاحة وتجربة علمية . أما نبتت الفكرة في قريحته بقوة ، ثم تشبب جدورها فيها كالجنيح في مستقره ، ثم تتصل أيامها بإيامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهي خلال ذلك تغلفي بكل ما يتدفق من وجدانه من احساسات وأفكار وسواطف وأخيلة ، وكل ما ينتج فيه من هيم واشجان ... ولا تزال تنمو وتكبر وتنتقل من طور إلى طور ، معانية كل ما يعانته من مواجده .. ثم تأتي المناسبة عن أي طريق فما هي إلا الشكوة ينسره بعد مراجعة مملكة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة في صورتها الأخيرة ... »

فأدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخفى، إذا قلت أن هازلت هو اسم هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي دعاها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع القنطرة والاستشهاد .. وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ... ولقد كانت المدرسة القائمة على الفكر الإنجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز، أو هي التي تتالق بين نجومها أسماء كارليل، وجون ستوارت ميل، وشيللي وبايرون، ووردز ووث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والجزائية، وهي مدرسة براوننج وتينسون وامرسون، ولونجفلو، وبو، ووتيمان، وفاردي، وغيرهم ممن هم دونهم في البرجة والشهرة، ولقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والغناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل وخليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم .. وهو علم وحده في جيله ولكن لم يؤثر بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية، فهم أولى أن يستلهموا اللغة من الجاهلين والمخضرمين والعياصين، وليس للاستاذ مطران مكان الواسطة في الأرمين، ولا سيما عند من يقرأون الأدب الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موارث الأدب الفرنسي، أو إلى الاقتداء بروسو ولازمين وغيرهم من أمراء البلاغة في أبان نشأت مطران ... ولابد أن لاحظ أن شعراء مصر الجديدين بعد جيل شوقي وحافظ ومطران كانوا جميعاً من دارسي الإنجليزية أو دارسي الآداب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية. ولعل الأمر الذي أحدثه في الثقافة المصرية هو الذي جنت بالاستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكتاب الشعراء الفرنسيين، فهو مصاحبه شوقي قد تأثر بتألفه الجليل الناشئ بمعناها في مصر ولم يؤثر فيه !

وقد أقرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكرار واحداً من مبادئ المقاد، هو

حالت دون مراجعة أفكاره مراجعة علمية صحيحة، وجعلت من أية محاولة لردها إلى أصولها التي أخذت منها مغامرة خطيرة، ذلك أن الفكر الأدبي الحديث في العالم العربي لم يبرأ بعد من دأبين يلحان عليه منذ زمن طويل مضى، هما العصبية وتعميم الأحكام، وهما دأبان قد جملا من النقد تحريظاً ومديحاً حيناً، وهجماً وتجيحاً حيناً آخر، أكثر منه وسيلة لتفسير الأعمال الفنية وهداية المتلقين إلى فهم أسرارها الجمالية. ولكننا على الرغم من ذلك كله سندخل إلى عالم ميسر محمود المقاد النقدي، في محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه في نقد الشعر وردها إلى أصولها من النقد العربي القديم والأوروبي الحديث.

(٢)

وعلى الرغم من أن الأستاذ المقاد قد خلف تراثاً نقدياً ضخماً، لأنه لم يسطر فيه نظرية في نقد الشعر بسطاً علمياً محدداً، وإنما عرض لقضايا هذا الفن عرضاً عاماً، أن شخص شيئاً فإنما يتخصص ثقافة واسعة، ومقلاً جامعاً لا يكاد يقع على فكرة هنا أو رأى هناك حتى يبيء به وينظمه في فلسفته الدهيصة التي طالت وفقلت، وبذلك استحال كتاباته إلى متحف الآراء والأفكار والقضايا النقدية التي تنوعت أصولها وتماثلت فلسفتها . ومن ثم فإن قارئ هذا التراث النقدي قد يعجب بمقدرة المقاد على الجمع والاستيعاب والتنوع، أو قل قد يزعمه هذه القضايا والآراء، ولكن في ذاتها يوصفها أفكاراً مشتقة من تراث المقاد النقدي لا عناصر متكاملة في نظرية محددة. فلذا حاول أن يلم شتاتها، ويرفق بين قضاياها في كل نقدي واحد، أن يصح هذا الوصف، يؤلف نظرية متكاملة ذات فلسفة فنية محددة، وجد نفسه عاجزاً عن التوفيق بين هذا السيل من الآراء والفلسفات التي تنتمي إلى مدارس متخالفة. ومالنا نبعد إلى كلام المقاد نفسه وكلام مريده ما يؤيد ذلك يؤكد، فهو يقول في كتابه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» واصفاً سمعة أعلامه ومدلاً بتنوع ثقافته:

«الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الأدب المصري الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أديباء الشرق الناشئين في فواخر القرن الثامن عشر. وهي على أي حال في ثقافة الأديباء والشعراء الإنجليز لم تنس إلا أن الظلم والطغيان والروس والاسبان واليونان واللاتين القدمين، وقلمها استغاثت من النقد الإنجليزي فوق

● « وبهذا الفهم المهمة التساقط إذاه شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت يوف (١٨٠٤ - ١٨٦٨) ، ذلك لأنه كان يبحث في الإنتاج الأدبي لا من حيث دلالاته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه ... »

(٣)

وهذه كما قلنا أمثلة قليلة من كثير يواجهنا في صفحات الكتاب المختلفة ، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لأنها نتكرها أو نتشكك فيها ، وإنما سقنا لفائدة يعينها من التبدل على هذه الحقيقة ، وهي أن العقاد وتلاميذه ودارسه قد أقبلوا الإشارة إلى أصول ثقافته من النقد العربي القديم افغلا مثبها ، يحمل كما قلنا من قبل ، من ليست له معرفة وليقة بنصوص النقد القديم على طريقة العقاد من الإخل بها . ولا يمتنبا ، إلا على الأقل ، أن نقف منذ هذا الأسراف وتلك البسالة في وصف العقاد لثقافته . أو نحاسب خليفة التونسي وعبد الحى دياب على تصبهما وسذاجة موقفهما من تراث العقاد النقدي ، على طريقة بعض القدامى الذين كانوا يجهلون أنفسهم في رفع مظنة السرفة والإغارة عين بتصصيون لهم من الشعراء ، ولكن يمتنبا ، لفصل في هذه القضية على تصور يرفى ويرسح ، أن نستخلص في دقة تلك المبادئ والقضايا النقدية العامة التي كثر حديث العقاد عنها في مقالاته ومقدمات دواوينه ، وهي حصيلة هذا اللون من النقد الذي قلنا أن العقاد كان يتجه فيه إلى « التنظير » أكثر من اتجاهه إلى التحليل والتعليل .

والناظر في تراث العقاد النقدي يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياها وتنسوخ انعكاسه حول أصليين هما : العاطفة والصديق ، ومن هذين الأصلين نبت ، أو قل تشكلت ، نظرة العقاد المتعدية إلى الفن الشعري ونضائاه الفنية والموضوعية ، ووظيفته في الحياة ، وسلته بمنشئه ، وتأثيره بطرول البيئة العامة والخاصة من حوله .

(١) العاطفة :

ولد هير العقاد من هذه الطبيعة الوجهانية للشعر تمبيرا طريفا في هذه الاياتين :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس .
والشاعر اللذ بين الناس ورحمن !

والشعر السمة تفنن الضميمة بها
إلى النضياء ، بما يطويه كتمان
لولا القريض لكأنت وهي فائتة
فخراس ليس لها بالقول نيسان

الدكتور عبد الحى دياب ، ينتهج آراء العقاد النقدية ورودها إلى أصول غربية مختلفة ، فلسفية وعبدية ، لا في اللغة الإنجليزية وحدها ، بل في اللغة الفرنسية التي راينبا العقاد ينكر أخذه عن أدبها ، فلم يكن يترك للعقاد رأيا أو فكرة نقدية إلا تمقيها في هذا الأدب أو ذلك ، حتى بدا نقد العقاد كتوب مهلهل كثير الرقاع ، وهو يظن أنه بذلك يطرى العقاد ويعلو من قسده ، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الأوروبية الحديثة . ونستطيع أن نجد في هذه الفقرات القليلة ما يؤكد هذا الاتجاه الغالب في كتاب «العقاد ناقدًا» .

● « وفي تصورنا أن فهم العقاد للشعر والتأثر بذكرنا برأى « وودزورث » ، حين ذهب إلى أن الشعر أعظم ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه يشهد الحق . ولا يمتنبا وودزورث باحق ذلك الحق الذي يربط بفرد من الناس أو بمكان من الأرض ، ولكنه يقصد الحق العام ذا الأثر الفعال ، (فهو) يقول : نعم ، لست أعني بالحق الذي يمتد صدىه على برهان خارجي عنه ، بل المقصد الحق الذي- تسكبه العاطفة في القلب حيا نابضا . »

● « ... يلج العقاد على فكرة تمثّل في أن تستعد العاطفة وقودها من داخل النفس لكي تكون صياغة ، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فإنه يعبر عن العصبان في قصائده لأنه يستغنى عنها بمأظفته التي تمور في داخل نفسه فينبث هذا المورد في شعره . »

وفي تصورنا أن العقاد يلتقي مع الثقافة الإنجليزية « وليام هازل » في اعتماد الشعر على العاطفة ، إذ ذهب « هازل » إلى أن الشعر هو لغة الخيال والمواقف لأنه يتصمل بكل شيء ولذا في الإنسان ... »

● « وفي تصورنا أن هذا المنهج في دراسة الشخصيات قد نال فيه العقاد إلى منهج « بلوتاركا » في دراسة الملوك ، ذلك أن بلوتارك ذهب في مقصده دراسة الاسكندر إلى - أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الاسكندر أو القيص الذي فهمي « بومبي » ولا يد أن يكون والمصحا لدى القراء أن غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان ... »

● « والعقاد في تعريفه هذا للأدب يلتقي مع « شيلي » وغيره من الشعراء النقاد في نظريته للعقيدة الشعرية ، وهي أحد أجناس الأدب ... »

مصادم في الكون وكن للحياة عرى
ففي صحائفه للشعر ديوان !

« فالشعر : فيما يقول المقاد ، نفثة من
نفثات الروح الإلهية ، نفثة تفتح للشاعر مغاليق
النفس الإنسانية ، كي يحولها إلى أناسيد
فيأصغ بالأحاسيس والمشاعر ، أناسيد يتلقاها
عنه الناس وكأنها فصلت من نفوسهم ، أو قل
كانها الحياة تخاطب الحياة ، أو - بمبصرة
ادق - كأنها تطلق الشاعر لا من نفس واحدة ،
وإنما من جميع النفوس »

ولقد كان لغلية هذا الجانب من الماطفة على
شعر المازني وشكري أثره في حماسة المقاد له
وبنى الدعوة اليه ونسبه في كتاباته .
ويتضح ذلك من مقدمتين أحدهما لديوان
شكري والأخرى لديوان المازني ، تعدان وليقتين
تقدريتين على اتجاهه ومقاييسه ، فقد حرص
فيهما على إبراز تلك الصورة التي كانت قد
استقرت في نفوس هؤلاء الشعراء الثلاثة من
الشعر الوجداني وتفسير امره النفسي
والمعنوي .

ويستهل المقاد تقديمه لديوان شكري بقوله:
« ليس الشعر لولا تهلي به الاقتراح فتتقاه
المقول في ساع كلال لها وتفرها ... » أما الشعر
حقيقة الحقائق ولب الباب ، والجوهر الصميم
لكل ماله ظاهر في متناول الحواس والمقول ، ثم
وهو ترجان النفس والنال والأمين) . ثم
ينتقل إلى وصف الطبيعة الوجدانية الفاضلة
على شعره فيقول : « اليوم يتلقى قراء العربية
هذا الجزء الثاني من ديوان شكري فينتقون
صلحات جمعت من الشعر افانين ، ويرون في
هذه الصفحات نظرة المتدبر ، وسجدة العابد،
ولحة العاشق ، وزغرة التوجع ، وصيغة
الفاصم ، ودمنة الحزين ، وأنسامة السخر،
وبشاشة الرضا ، وموسم السخط ، وفطور
الباس ، وحرارة الرجاء ، ويرون فيها إلى
جانب ذلك من روح الرجولة ما يكظم تلك الأهواء
ويكفكف من ملوحتها ، فلا تطلق إلا بما ينبغي
من التحمل والثبات . أن شعر شكري لا ينحدر
انحدار السيل في شدة صخب وانصباب ،
ولكنه ينسب انبساط البحر في عمق وسعة
وسكون » .

وقد تكرر المقاد على الصلة الوثيقة
بين الشعر والوجدان ، في مقدمات دواوينه
ومقالاته المجموعة في كتابيه « مراجعات في
الآداب والفنون » و « مطالعات في الكتب
والحياة » وفي غيرها من كتبه الأخرى
- فهو مثلاً يعلق على أبيات أسماعيل صبري
في الغزل والتشبيب التي يقول فيها :

يا لواء الحسن احزاب الهوى

أيقظوا الفتنة في ظل القواء

ففرقتهم في الهوى نارالهم

فاجمى الأمر وصونى الأبرياء

ان هذا الحسن كالم الذي
فيه للانفس دى وشغاف

لاتلوى بمفستنا عن ورده
دون بعض واعلى بين الظماء

يقوله : « فهنا » ذوق وكياسة ، وليس هنا
عشق وحرارة . ولن تذكرنا هذه الأبيات بماشق
يعوق معشوقاً يثق عليه نفسه ويطلب إليه أن

يقف نفسه عليه ، وإنما تذكرنا بتدبير قاهرى
في سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه
بغانية أو مغنية يتلطف في الزلفى إليها والثناء
طيها ، ولا يشر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة
من المنافسين ، فتاعة منه بالراحة بين الاحزاب
«والعمل بين الظماء » .

ويتابع المقاد في كتابه « شعراء مصر وبشائهم
في الجيل الماضي » نقد نماذج أخرى من غزل
اسماعيل صبري لينتهي إلى هذا الحكم المام
الذي يرفض فيه مايسميه بـ «ادب الدوق»
الذي يفتقر إلى العواطف ويقوم على التلطف
المعام فيقول :

« ولقد اخذنا على هذا الذوق ما اخذنا
مرات بعد مرات ، ولفنا انه لا يصلح
مسباراً لكل الصحيح لأنه لا يصلح مسباراً
للحقيقة الصحيحة ، وأن « التلطف
المعام » شيء طريف في لحظة من اللحظات
أو حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو
الحياة في أعماقها ولا هو الشعور في مثله
الأعلى ، فليس التعبير عنه إذن هو كل
مانظمه من الشاعر ، ولا الرجوع اليه
هو كل ما يدركه الناقد . وهذه حقيقة
سهلة ناصعة السهولة يصعبها الأعياء
النفسى وحده عن ضعف نفوسهم وكلت
طباعهم وحسبوا أنهم مثل الذوق
والشاعرية لأنهم يجهلون ما يجهلون ،
ولا يصحون إلا ما يحسون . ولو علموا
أنهم مبتلون بالمي ، مصابون بالكلال ،
لما شمسخوا حين ينبغي أن يظرقوا ،
ولا تلتدوا حين ينبغي أن يلتمسوا المعرفة
وينهضوا إلى السؤال » .

ولا يختلف هذا الكلام في شيء عما كان ينادى
به «شكرن» من قبل ومن بعد ، وبحقته
في أشعاره التي لا تشك في امرها العظيم في
مقاييس المقاد والمازني النقدية ، فهو يقول
وأصفاء وطيفة الشاعر الفنية والعملية بأن
الشاعر ليس هو الذي « يملأ أذهان قومه
بالمعاني والآراء الجليظة ، وإنما الشاعر (هو)
الذي يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة ، والذي
يقوى عواطفهم ، لأن العواطف هي القوة المحركة
في الحياة »

ويقول مصداقاً أصول الشعر في ثلاثة
عناصر هي : الماطفة والخيال والذوق ،
أن من كان شعره فستيل الخيال إلى

مستقلة - ولعل ابن تيمية من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والمطافة ، ولدنيا نصان بشرحان اتجاهه ، بفسر في الأول عملية الإبداع الفني تفسيراً عاطفياً بقوله :

● « ولشعر دواع تحت البلى وتمت التكلف ، منها الطمع ومنها الشرف ، ومنها التراب ومنها الطرب ومنها الغضب . وقيل للطبيعة أي الناس أشعر ، فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طمع وهذا عند قصة الكعبيت في مدحه بني أمية وآل أبي طالب ، فإنه كان يتشبع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبين ، ولا أرى قوة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإثارة النفس لملاجل الدنيا على أجل الآخرة »

● وبسر في الثاني هذه التركيبة الفريه من الإغراض في القصيدة القديمة تفسيراً يعتمد فيه على (المطافة) امتعانا واضعاً ، فيقول «سمعت أهل الأدب يذكرون أن مفضل القصيد إنما ابتعد فيها بذكر الديار والدمع والآثار ، فبكي وشكا وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ، ليحصل ذلك سبباً لذكر أهلها القاطنين هنا ، إذ كان نزلة المصمد في الصلوات والطمع على خلاف ما طبعه نزلة الممد ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلال وتذمهم مسالط الكلب حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والفرق وفوق الصداقة والتشوق ليجعل نحوه القلوب ويعرف إليه الوجوه ، ويستمدعي أصفاء الأسجاع ، لأن التشبيب قريب من التوقس لآث القلوب ، لا جعل الله في تركيب العباد من محبة الفضل وإثاف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وفارقاً فيه بسبهم حلال أو حرام . فإذا استوفى من الأصفاء إليه والابتعاد له عقب باجباب العطفون ، وحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحس الهجرة وانفاد الراحلة والصبر ، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وندامة التأجيل وفرون عنده ماناله من الفورة في السسر ، بنا في المبحر فبعت على الكفاية ، وعززه للسياح وفصله على الأشباه وصغر فن شعره الجزيل . »

ولا يشك القاريء في ذلك المقاد النقدي خاصة ، وبميتة عامة ، في أن ملين النصين ، على الرغم من النزعة التفريقية والنظامية الغالبة عليها ، قد اتسلا في نقد العقاد وشكري والمزاني ، لؤثنا بعض هذه المبادئ التي تربط بين الشعر والمطافة (الوجدان) أو تفسر عملية

شعره صئيل الشان ، ومن كان ضعيف المواضع أي شعره ميتاً لا حياة فيه ، فإن حياة الشعر في الإجابة عن حركات تلك المواضع ، وقسوته مستخرجة من قوتها ، وجلائه من جلالها ، ومن كان شعره سقيم الذوق ، أي شعره كالجنين ناقص الخلقة .

وقد بلغت حاسة «شكري» لهذا الجانب الوجداني في الشعر حدا جعله يطلب ، في لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن يتعرض لا يعيح فيه المواطف والمغاني الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته ، وينبغي أن يمود نفسه على البحث في كل عاطفة من مواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يعبر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضعية وقد لخص شكري جوهر هذا الانجاء الوجداني في بيت من الشعر جعله عنوان ديوانه الأول الذي أصدره في سنة ١٩٠٩ ، وهو :

إلا يا طائر الفسردو

س إن الشعر وجدان والمهم أن إيمان الشاعر بهذا المذهب الوجداني وصدوره منه في قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه المقاد النقدي كما قلنا ، كما دعاه إلى رفض فكرة الإغراض الشعرية والتسمية بينها ، وإمتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

« ليس شعري الصائفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فإنه يشمل كل أبواب الشعر . وبعض الناس يسمي الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الفزل وباب الوصف . . . الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ماكنه من الصفات والمواطف المختلفة في القصيدة الواحدة ، فإن منزلة الأسقام الشعر في النفس كمنزلة المغاني في العقل ، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل أنها تتراوَج وتتوالد منه ، فلا رأى أن يرد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قصص وحيدها وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكللاً للكمة فيأتي بامتال من بطون الكتب وفواها العامة نصلها حق ونصلها باطل ، ثم يصوغها شعراً من غير أن يكون قد احس لها في ذهنه ، ولا شعر بقيمتها وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره سواء في فن الفزل أو الوصف أو الرثاء »

والمطافة ، من المبادئ النقدية التي انشغل بها النقاد القدامى وإن لم يفسدوا لها يحووا

الإبداع الشعري ، والوحدة العضوية ، والصدق الفني والموضوعي .

ولم يحتد العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وإنما كان يحتل آراء غيره من النقاد القدماء من أمثال قدامة بن جعفر وابن رشيقي وحازم القرطاجني وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية ، وتشابه آرائهم وأفكارهم مع آرائه وأفكاره تشابهاً لا بدع مجالاً للشك في حقيقة هذا الاحتذاء على نحو ما سوف نرى .

ونعتقد أن الحاج العقاد على « العاطفة » واعتبارها أصلاً من أصول الفن الشعري ، يعود في الحقيقة إلى تأثره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدماء ويوجه أحكامهم على الشعر العربي القديم . هو أن هذا الشعر يفترق إلى عنصرى العاطفة والصدق الفني بسبب استمرار سيطرة عدد من الإغراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، والصراف الشعراء بفنهم إلى التكسب بالخالص واحتذاء معاني السابقين وصورهم واساليبهم من جهة أخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد إلى تصحيح ، ذلك أنه قد تأسس على فهم ضيق لمعنى « العاطفة » في الشعر ، ولوظيفة الدبع الفنية والعلمية - فالنقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون « العاطفة » في شعر الشعراء من تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشعر يستطيع أن يكون ذاتياً ووجدانياً حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ، ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويراً واقعياً بمشكلات عصره الإنسانية والاجتماعية . وقد كان لفظة النظام التبلي على طابع الحياة السياسية في العصر الجاهلي أثره في الارتباط الشعر الجاهلي بالتعبير عن نشاط القبائل في حياتها المفردة وفي علاقة بعضها ببعض ، سلماً وحرباً ، وتحالفاً وصرافاً ، في سبيل القيم المبادية والاجتماعية التي كانت محورية للحياة حينذاك . على أن تلك الوجوه ، وتلك العلاقات في سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف . . . لذا ظل الفرد وبقى الارتباط بذلك الكيان الاجتماعي التبلي المستقل ، برغم ما قد يكون له من انتماء إلى كيان أكبر كالقحطانية والمدنانية ، ولم يمس الشعراء الجاهلي بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربها الخاصة من حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « الوائس » في « الدولة » تتميز فيها السياسية ونشاط الجماعة ومشكلاتها من نشاط الفرد في حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة ، في الغالب ، على المزج بين ما يبدو أنه موافق ذاتية خالصة وبعض أمور القبيلة في الحبل والترحال ، والحرب والسلام ، والتقط والزخام . والحق أن تلك الوظائف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الاطلال والرحلة التعبيراً عن

خلال التجربة الفردية من القضايا الوجدانية والروحية وانحوية للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصلي » إلا تصوراً لشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة مشاركه مادية ونفسية : فالنسيب والوقوف على الاطلال ، ووصف الرحيل والظلمات ، صور متكاملة لشعور عام بالقلق ، لم يكن خاصاً بالشاعر وحده ، بل كان شيئاً من صميم حياة الجماعة نفسها . والبطولات والأيام والوفائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها ، بل كانت فضاء ذاتياً لكل فرد من أفرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث من نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتي ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التي يبدو متمدة الإغراض هي في حقيقتها كيان متكامل في جانبها النفسي والفني .

وكما كان الشاعر الجاهلي يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن « ذاتية » قبيلته ، فقد كان الشاعر الإسلامي والأموي والعباسي يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتية من خلال تسميته لاحتدات البيئة السياسية والاجتماعية ، ومديحه لرجالها ، فقد كان قد تم بفضل الإسلام خلق ما يعرف بالشعور القومي العام بين أبناء القبائل العربية بعضهم وبعض من جهة ، وبينهم وبين أئمة الأمم المفتوحة من جهة أخرى ، عن طريق تأسيس كثير من القيم الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متعاكس متحضر ، وفي التمكن لولاء ديني عام أخذ ، منذ ظهور الإسلام ، يصل محل العصبية « القبيلة » في توثيق الصلة بين أفراد المجتمع الإسلامي الجديد . ومن ثم فإنه يجب على الدارس أن يفتن في هذه الحقيقة ، وهي أن الشعر الأموي والعباسي يمكن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه من طريق أحكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله أن فهم « العاطفة » هذا الفهم الذاتي الضيق ، من شأنه أن يخرج بالشعر من دائرة « التعبير الوجداني » لأن الذي يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية في آن واحد ، وقد فطن العقاد في إحدى مقالاته إلى هذه الحقيقة ، حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالشعراء الجماعية أو الإنسانية ، تلك التي يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقي أكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

(ب) الصدق :

وعلى الرغم من أن العقاد لم يتحدث عن مفهوم الصدق في الأدب حديثاً مباشراً ومفصلاً ، فإن أشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة إلى هذا المفهوم النقدي ، يمكن - إذا ما جمعت وزم بعضها إلى بعض - أن تلقى

ويتابع العقاد حديثه في هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا المصداق الخائلي والفني بقوله :

« حسب الآداب العصرية الحديث من روح الاستقلال في شعره أنه رفعه من مراعاة الامتحان التي عرفت حينئذ زعما ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يعجز بمعاودة ومافض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرق من هو اول ذميه في خلوته ، ويقصد على هجو من يكره في سريره ، ولا واقفا على الراية يودع الذهب ويستقبل الآيب ، ولا متفصلا للعاه يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضائعه ، وما بالقليل من هسل الروح انشءاء في الآداب ان تجس على آداب الكورة والتلف ينشأ او تردا الى وراه الاشعار ، بعد اذ كانت تشبه في الاشعار وينتأ بها في صوة النهل » .

ولا تختلف آراء العقاد تلك في المصرية والصدق الفني والخطي عما نخذه في اقوال الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق التي نجتد منها هذه النصوص الدالة :

١ - فيقول ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزفون تجارب القدماء الفنية :

« فليس لمناكر الشعراء ان يخرج على ملهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر او يمشي عند مشيد البيان لان المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العالي ، او يرحل على حمار او يفل ويصفهما لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبصر ، او يرد على المياه الصاذب الجوارى ، لان المتقدمين ودوا على الاواجن الطوامي ، او ينقطع الى المصوح منابت الاسنى والترجس والورد لان المتقدمين جروا على قطع منابت السنج والحنوة والفرادة » .

٢ - ويقول ابن رشيق في كتاب « العمدة » موازنة بين طريقة القدماء وطريقة للمحدثين من خلال تطبيقه على قول ابي نواس :

صنعة الطول بلاغة القدم
فاجعل صفاك لينة الكرم
لاتخضعن عين التي جعت
سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطول على السبعاء بها
الحدو الجبان كانت في الحكم
واذا وصفت الشيء متجما
لم تخجل من غلط ومن وهم

● قال ابي في حجة النوع الحسن من فصيح آتى به عبد الكريم بن ابراهيم فانه قال : قد تحلف المقامات والارمنة والبلاد

شودا على مفهومه لعني المصدق ووظيفته في الآداب عامة والشعر خاصة . واول مالاحظته ان العقاد يوفق بين الصدق والوجدان في العمل الشعري ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوفق بين الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف بيئته الخاصة والعامية ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر واساليبه ، وصوره ومفانيه . وفي عبارة مختصرة ان الصدق الذي يؤمن به العقاد هو صدق المشاعر والصواب والمواقف والمعاني والصور والاساليب . انه ، ببساطة ، « المصرية » التي تتمثل في المصدق الفني والصدق الخلقي . يقول العقاد في مقدمة الجزء الثاني من ديوان المائتي ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين في تحقيق هذه المصرية المألوفة من وصف مظاهر الدابة ، واستغلال الاسماء البدوية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

« حسب بعض الشعراء في هذا العصر

انه ليس على احدحجم ان اراد ان يكون شاعرا مصري الا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدي والمعارضة ، فان كانت العرب تصف الليل والقيام والبقاع ، وصف هو النخار والمعاد والامصار . وان كانوا يشيرون في اشعارهم ببلد ولبنى والرباب ذكي هو اسما من اسماء نساء اليوم ، لم حود من تشبيهاهم وفي من مجازاتهم بما يناسب هسلنا التحدي ، فيقال حينئذ ان الشاعر مبتدع عصري وليس يعتقد قديم . وهذا حسان خطأ ، اذا ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولاخلق به ان يسمى الابتداع التقليدي ، لانه ضرب من ضروب التقليد ، فان اصحابه لا يستطيعون ان ينقلوا الا اذا وجدوا امامهم من يعارضونه ، فلو انك رفعت النموذج من امام اعينهم لوفقت الاقلام في اديهم فلا يغطون حولا » .

لم يرضى العقاد شيارحا طبيعة هذه المصرية التي يدعو اليها بقوله :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة لقد تبوأ مشايير الآداب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة احيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويمثلون العدايم كما يمثلها الغربي ، وهذا مزاج اول مظهر من ثمراته ان نزعنا الاقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود القسائية . هذا من جهة الاعراض والاناسي ، واما من جهة الروح والهوى فلايعتر على الناقد القيس ان يلصق مسحة القنوط حتى في الابتسامة المستعركة التي تتردد احسانا بين شعبتيه » .

(٤)

ونحى مرمين الى تقرير تلك الحقيقة وهي ان هذين الاسمين قد انتجا ، في نقد العقاد ، كما انتجا في نقد القدامى من قبل ، عددا من القضايا الفصيلة بشكل الشعر ومضمونه ، وهي قضايا كثيرة ومتنوعة لا نستطيع ان ننفذ عنها جميعا في هذه الدراسة المحددة ، ولكننا نختبر منها قضية واحدة رئيسية كثر دورائها في النقد القديم ، واحتفل بها الاستاذ العقاد احتفالا عظيما في مقالاته وكتبه ودراساته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هي : قضية الوحدة العضوية - ويحق لنا قبل الخوض في هذه القضية آراء العقاد وآراء النقاد القدامى في هذه القضية الفنية ، ان نقرر ان هذه الشبهة لا تقوم بين نقد العقاد والنقد القديم فحسب ، ولكنها تقوم بين نقده ونقد زميليه شكري والمآزني والنقد القديم بعامة .

ولما يتصل **بالوحدة العضوية** ، فقد ألح الاستاذ العقاد عليها عليها بشديدا في نقده لشوقي متحذرا منها أداة هند وتغويض لمكانته وقتها . ومن المعروف ان مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأوروبي قد تأثر ، فيما يتصل بالقصيدة الشعرية ، بآراء أرسطو في اللوحة والرحبة « حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الزخرفة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضوريا » . ولكن هذا التأثير قد أخذ في الملاحب الأدبية الحديثة اشكالا مختلفة لا سبيل الى الوقوف عندها في هذه الدراسة لتتوهم وتنسبها . ولكننا نستطيع لتلخيص الاتجاه العام الذي يحكم هذه الآراء ويصدها في أن الوحدة العضوية للقصيدة انما تعني بناء القصيدة الشعرية بناء هندسيا محكما بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يشعها هذا الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور « لتكون أجزاء القصيدة آخر الأمر كائنية الحية ، لكل جزء وظيفته الفنية التي يؤديها من طريق تسلسل الأفكار والمشاعر والأحاسيس » . وهذه دعوى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونسأل الآن هل طبق العقاد في دراسته لشعر شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد في مصر عامة تطبيقا صحيحا ؟

هذا سؤال لا سبيل الى الاجابة الصحيحة منه الا من طريق المقابلة بين آراء العقاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذي يلاحظه قارئ نقده لشوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد عامه انه قد اعتمد على مفهوم الوحدة العضوية في النقد العربي القديم اكثر من اعتماده على مفهومها في النقد الأوروبي ، ولكن بعد مياخفة هذا المفهوم القديم صياغة ذهنية ومنطقية

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الحادق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، يعد ان لا تخرج من حسن الاستواء وحيد الاعتدال وجود الصنعة ، وربما استعملت في بلد الغايط لاستعمل كثيرا في غيره . . . » .

● وكانت دوايهم الإبل لكثيرها وصلحها ولصبرها على التنبه وثلة الماء والطف ، فلماذا أيضا خسروها بالذکر دون غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف مالميس منده كما يفعل المحدثون . . . إلا ان منهم من خالف هذا كله فوصف أنه قصد المدوح رجلا ، أما أخيارا بالمصطفى وأما تصاوى صمكة ورجل . . . » .

● ويقول : « وقد ذكروا (أي أهل الحاضرة) الغلمان لصريحا ، ويدكرون النساء أيضا ، منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء (القندماء) اقتداء بهم وأنبأوا لما الفتة طباع الناس معهم ، كما يذكر أحدهم لابل ويصف المفاوز على العادة والمتادة ، ولعله لم يركب جملا قط ، ولا رأى ماوراء الجبابة » ومنهم من يكون قوله في النساء امتقادا منه ، وإن ذكر « فجزيا على مادة المحدثين وسلوكا لطريقتهم ، لئلا يخرج من سلك أصحابه ، ويضلل في غير سلكه وبابه ، أو كناية عن الشخص لفته أو حب رشافته . . . كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع الى آخر ، لذلك أول مابدأ اشعارهم بذكر الديار ، تلك ديارهم وليست كائنية الحاضرة ، فلامضى الذكر الحضرى الديار الا مجازا لأن الحاضرة لا تنسأها الرياح ولا يبعوها القطر ، إلا ان يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن ان يعيشه أحد . . . » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهالة التي أخذ يتردى اليها الشعر القديم بسبب المدح :

« . . . وقال أبو عمرو بن العلاء : كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشعر الذى يقيده عليهم مهارتهم ويغفم شائهم ، ويحول على عيودهم ومن شواهم ، ويهيب من فرسانهم ويخوف من كثرة عددهم ، ويهاجم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، وانضلوا الشعر مكسبة ورحلوا الى السوق وسرعوا الى اغراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، ولذلك قال الأول : « الشعر اذن مروءة السرى واسرى مروءة الدنى » . قال : ولقد وضع الشعر من قبل النابغة الذبياني ، ولو كان في البحر الأول ملاذده ذلك الرفض . . . » .

متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوصف أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجزائه ، ولا يفتنى عنه غيره في موضعه إلا كما تفتنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن الصدر ، وهي كاليكيت القسم لكل حجرة مكانها منه وفائدتها . وهندستها وألوانها لئن يغير ذلك حتى فنون الهجج المتشابهين : فأنك تراهم يلامون بين ألوان الخضز والصدارة في تنسيق قصودهم وحليهم ، ولا ينفقونه جزأها إلا حيث تنزل بهم عمادة الوحشية إلى حضيضها الأدنى »

ثم ينتقل إلى وصف ما يسميه بالتفكك في رداء شوقي لمصطفى كامل فيقول :

« وهذه كومة الزمل التي يسميها شوقي قصيدة ... لسائل من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل يراها تعود إلى كومة زمل كما كانت ، وهل فيها من البيت إلا احطاف خلت من هندسة تختل ومن مزايا تتسحق ومن بناء ينقص ، ومن روح سارية يتنطق اطرادها أو يختلف مجراها ، وتفرزها لذلك تأتي على القصيدة كما رتبها فأنها ، ثم نعيد على ترتيب أحسن يتبع جد الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقراها القارئ المرتاب وليس القارئ بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتقة لا روح لها ولا إسقاط ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها ... »

وهذا المفهوم للوحدة العضوية الذي يحيلها إلى وحدة بين الأجزاء والمعاني تنبثق من المشاعر النفسية والعواطف الداعية ، واستقصاء المعاني واستنفادها ، يتردد هنا وهناك في كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصاً قليلة دالة من كثير يدور فيها دوراً واسعاً ، ويسهل بين صفحتها سبيل :

١ - يقول ابن رشيق مفصلاً وحدة القصيدة القديمة للمثلة في ترابط أجزائها المصطنعة والنفس على نحو ما رأينا فيما نقلناه من ابن قتيبة :

« ولشعره مذاهب في افتتاح القصائد بالنسب لـ في فيه من عظم القلوب واستنارة القول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والتساهل ، وإن ذلك استنزاج لا منه . ومقاصد الناس تختلف : فطريق أهل البادية ذكر الرجل والانتقال ، وتوقع الأمن ، والأناقة منه ، وصفة الطول والحمول ، والتشوق بعين الأبل ولسع البروق ، ومر التسبيح وذكر المياه التي يلتقون

جديدة . ونستطيع في اختصار شديد أن نلخص مفهوم الوحدة العضوية بأنها معنى وحمدة الموضوع والأعراض التي تتبع من المشاعر الخاصة أكثر منها بناء عضواً محكماً .

ولدينا من النصوص النقدية التي تكشف من هذا المفهوم وتقدم مفتاحاً إلى آرائه في وحدة القصيدة ، نصوص يفسر في أولها وحمدة القصيدة القديمة تفسيراً عاطفياً ونفسياً ، معتدراً من هذا التفكك الظاهر في بنائها ، فيقول العقاد :

« لقد كان الرجل في الجاهلية يقضي حياته على سفر لا يقيم إلا على نية الرجل ، ولا يزال الشعر بين تخميم وتحصيل ، بين نوى تهيج وكراه ومعاهد صبيوة تلقي هواه ، هجيراء كلها راح أو غدا حبيبة يحن إلى لذاتها أوصاحه يترجم بعقوف وداعها ، فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتفل المشقة ، ثم يندم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعبق السليقة لا خلل فيه ولا بهتان » .

ويؤكد في الثاني هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والأعراض في القصيدة النقدية ، بما يلاحظه في صناعة ابن الرومي من طول نفس وشدّة استقصاء المعاني واسترسال فيها . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة العضوية بعده الموضوعي إلى جانب بعديه النفسي والعاطفي ، فيقول :

« إن العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدّة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين حصلوا البيت وحمدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمع واحد فل أن يطرد فيه المعنى إلى عبدة أبيات ، وفل أن يتوالى فيه التسنق توالياً يستعصي على التقديم والتأخير . فيغالب ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة « كلاً » واحداً لا يتم إلا بتصام المعنى الذي أراد على النحو الذي نراه . فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل المتناوب وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك ألفاظ والفصاحة » .

ويخلص العقاد من أقرار هذه الوحدة الموضوعية المتمثلة في ترابط الأجزاء والمعاني المختلفة في القصيدة ترابطاً نفسياً وعاطفياً ، وفي استيفاد المعاني واستقصاء إلى تحديد الصورة المثالية للقصيدة ذات الوحدة العضوية التماسكة بقوله :

« إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر

كما يدخل الرسائل والخطب إذا اتفق تأليفها، فمن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يخص نطقه... بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ، ودقة معان وضوابط تاليف، ويكون خروج الشعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعاني خروجاً طفيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة أرفافاً... لا تناقض في معانيها، ولا وهي في معانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها.

ولم يثنى العقاد هؤلاء العقاد القدماء وحدهم في تحديد مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة، وإنما تأثر بهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفني من القصيدة، من أمثال: عبد القاهر الجرجاني، والأندلسي، وابن رشيق، وغيرهم من النقاد العرب، فهي يلتقي، مثلاً، مع عبد القاهر الجرجاني في رفض «الحسن» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة من طريق الربط بين معانيها، ويرد هذه الوحدة العضوية إلى الصلة الوثيقة التي تقوم بين «التصور والمادة والملكة الشاعرة»، فيقول، في صفحات بين الكتب:

« أن الحسن لا يربط بين المعاني، وإنما يربط بينها التصور والمادة والملكة الشاعرة. فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطي وأن يشعر تعود أن يحد المعاني الواسعة والوسائط النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدوجات فيأتي بالفكرة لاستوعبها البيت ولا يفتني فيها الانقضاب، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف أدراكه عند المتخيلات، فأغتنه طفسرة البيت عن تماسك الأبيات ».

ولا يختلف هذا من أدراك عبد القاهر الجرجاني لملاعة النفسية بين طرق التشبيه، وهي علاقة وحلت له سبيل أدراك معنى الوحدة العضوية في الشعر أدراكاً صحيحاً ومتطوراً بالتقاسم إلى عصره - فيقول:

● «... ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكتابة تفرد عن الأتراك، فيظهر فيها ذلك الاغتراب، والجوهر الثمين مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأما بالترين منها إذا افردت من الثقات، وبنت فدة للناظر ».

ولستطيع على هذا النحو أن نبني في المقابلة بين العناصر الأخرى المكونة لاجزاء العقاد في نقد الشعر - وبين آراء القدماء من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثي أو ذلك الذي صدر عنه العقاد في تلك القضايا المتنوعة: انقضى (أو الشكل والمضمون)، واللغة والاسلوب والاغراض، والصورة الشعرية، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

عليها والرياض التي يفلو بها من خزمي والقصوان وبهاك وحنوه وغرار وما أشبهها من زهر البرية الذي تصرفه العرب، وتبينته الصحاري والجبال... ».

(٢) ولعل اقرب الآراء القديمة إلى آراء العقاد وأشبهها بها، وهو ما يؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها، ما يقوله الحامي وابن طباطبا.

● فاما الحامي فيقول محدداً طبيعة هذه الوحدة في الشعر ومفهومه النقدي لها:

« مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الآخر وبانته في صحة الترتيب غادر الجسم ذا عاهة تتقوّن محاسنه وتنفى مصابه... وقد وجدت حذال المتقدمين أرباب الصنعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً يهضم شوائب النقصان، ويقف بهم على معاجة الاحسان حتى يسبح الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صورها وأعجازها وانتظام نسجها يهديها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء... وهذا مذهب يخص به المحدثون توفد خواطرم ولطف أفكارهم واعتمادهم السديد وإغرائهم في اشعارهم، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا داروسه... » ثم أورد أبياتاً للنايفة الديباني علق عليها بقوله: « وهذا كلام متناسب تقتضي أواخره، ولا يفتني منه شيء عن شيء، ولو توصل إلى ذلك بعض اشعره الحداثيين الذين وصلوا لتفتيش المعاني وفتحوا أبواب السديد واجتنبوا ثمر الأدب وفتحوا زهر الكلام كدع مجزأ حبياً! ».

● وأما ابن طباطبا فيشرح للقصيدة الجيدة في لغة تطبيقية مباشرة بقوله:

« ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته، ويخف على حسن تجاورها أو فحشها، فيلائم بينها لتنظيم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجهل بين ماله ابتداء وصفه وبين تمامه فساد من حشو ليس من جنس ما فيه، فينسى السامع المعنى الذي ينوي القول اليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يبعد كلمة عن اختها، ولا يجهل بينها وبين تمامها بحشو يشبهها، وينتقد كل مصراع، هل يشاكل ما فيه؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يصل مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلا يفتني على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه... وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسبون الشعر على جهة، ويؤدونه على غيره سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ماسمونه منه... ».

● ويقول: « وأحسن الشعر منظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه فائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل

الأحياء النقدي - وتصحيح فيها كثيراً من تلك المسلمات الشائعة من شعره على نحو ما حاولنا في البحث عن الأصول التراثية لأرائه النقدية ، بل ونستكمل عن طريقها بناء تصوراتنا عن اتجاهه في نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة لأنشك في أنها سوف تتعرض لكثير من الهجوم والتحدى ، لأن تصحيح المسلمات ليس عملاً عادياً تثقيله القول ببساطة ، ومع ذلك فسوف نمضي فيها إلى نهايتها ، ذلك أني أؤمن إيماناً عبقياً بأن حاجتنا إلى تصحيح المسلمات الشائعة وغير الصحيحة في الحركة الأدبية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي أكثر من حاجتنا إلى رفع شعارات التجديد هنا وهناك ، والفرائض وجودها .

النقد القديم والحديث ، مما يعنى ببساطة أن العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستند بمقاييسه في نقد الشعر ، في هذا اللون من النقد الذي قلنا أنه كان يتجه فيه إلى اتجاهات تنظيرية أو تطبيقية غالباً ، من هازلت وهابني وغيرهما من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول ، وإنما استند أصوله من الموروث النقدي ، متخذاً من مسنيح الشيخ حسين المرصفي ، رائد حركة الأحياء النقدي ، بداية ، كما اتخذ الشعراء على أيامه من البارودي أمماً في أحياء الشعر وتجديده . وقد أضفى العقاد على هذا الموروث شيئاً من الجدة والحياة التي تمثل في الصياغة اللطيفة للنضيفة ، والنزعسة الوجدانية التي استمدتها من قواماته لمختارات من الشعر الرومانسي منشورة في « الكثر الذهبى » The Golden Treasury ،

أكثر مما استمدتها من قواماته النقدية في الآداب الغربية المختلفة - مما يحملنا على أن نسمه واحداً من أرباع مدرسة الأحياء الذين خطوا بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفي خطوة واسعة لم يتف فيها عند حد أحياء القديم وإنما تجاوز ذلك إلى تطبيقه بالثقافة الأوروبية التي تمثلت كما قلنا في الصياغة النضيفة والروح الوجداني ، كما تمثلت في اصطلاح صيغة نقدية جديدة في دراساته الخصبة لشعر ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ، وهي دراسات أخلص فيها لمنهج نقدي بعينه هو في حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين في نقد الشعر وتوجيه ، هما : منهج فرويد النفس ، ومنهج سانت بيك الطلي - وقد توصل من خلال هذه الصيغة النقدية المركبة إلى آراء ونتائج لا لبس في جدتها وإن كنا نلاحظ عليها الاحتفال بالشاعر أكثر من الاحتفال بالشعر ، وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا إلى وقفة خاصة .

ويصرف النظر من جلة آراء العقاد في نقد الشعر أو عدم جدتها ، فأننا نحسب أن نسجل عليه هاتين الملاحظتين : الأولى أن هذا النقد ، في اتجاهيه التراثي والأوروبي ، لا يشخص نقد الحركة الرومانسية تشخيصاً صحيحاً على عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن الاستعاذ العقاد كان حريصاً على توظيف هذين النوعين من نقد الشعر توظيفاً قريباً : فاصطنع الاتجاه التراثي في درأية حركة الشعر الحديث على أيامه ، كما اصطنع هذه الصيغة المؤلفة من النقد النفسي والعلمي في دراسة الشعراء القدامى .

ويبقى أخيراً سؤال يحتاج إلى إجابة هو : هل النزوع الاستاذ العقاد خاصة في دواوينه التي أخذ ينشرها تباعاً حتى سنة ١٩٥٠ ، بهذه الأفكار والمبادئ : التزاماً فنياً في نظم أشعاره ؟ أم على سؤالي يحتاج إلى وقفة أخرى نطّل فيها نماذج من شعر العقاد تطليلاً يكشف عن مقوماته الفنية الحقيقية ويضعه في مكانه من حسرة الحركة الأحياء الشعرى كما وضعتاه في مكانه من حركة



تعارضات / تلخيفات الحداثة

هناك - لا شك - عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي ، ولكن أهم هذه العوامل ، في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت ، تبلور فيها أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداءً من بشا بن برد (١٦٧ هـ) وصالح بن عبد القدوس (- ١٦٧ هـ) مروان بن نويس (- ١٩٩ هـ) وانتهاءً بأبي تمام (- ٢٢٩ هـ) . ولقد تجل هذا التغير في مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وابتعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت مثالا يحتذى .

ولقد أطلق القدماء ، من معاصري هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهي صفة تنطوي على احساس بالغائرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم . وجعلوا من يشار رأسا لمذهب متميز ، فهو « استاذ المحدثين وسيدهم » ، لانه « سلك طريقا لم يسلكه احد فانفرد به » (١) وعدوا شعر ابي تمام قمة تصاعد هذا المذهب ، بكل محاسنه ومساوئه . وكما أطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » أطلقوا على نتاجه الشعري صفة « البديع » ، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق ، فتنتطوي على الفارقة . لانه تنسب الى الاولوية في الوجود ، والمخالفة للمعهود . وكان البديع - من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صيقتي اسم المفعول في « البديع » و « المحدث » ، من حيث ان كليهما وصف لنتاج ، يمثل ابتداعه واحداً خروجا على ما هو ثابت ، ومخالفة لما هو « قديم » .



الاحوال ، وبالتالي تغير الاذواق ؟ أم ان هذا كله يرتد الى أسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك . وما آداه من وظائف ، وما واجهه من هجسوم ، وما آثاره من مشاكل ؟ . ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخط ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحداثة » التي عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدتها .

لقد قيل : ان أبا نواس « تمادى به حب البديع حتى افرق فيه » ، وان أبا تمام « أراد البديع فخرج الى المجال » (٣)

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه « مذهب المحدثين » - أو طرفتهم - الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقيل ان شعر المحدثين « أشكل بالدهر » ، كما انه « أشبه بالزمان » ، وان « الذي يستعمل غير زمانا انما هو إشعار المحدثين » (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الحداثة ، على أساس ان لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز (- ٢٩٦ هـ) ؟ أم ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقل

مستويات متعددة . والشاعر « المحدث » ، بهذا اللهم ، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبداع في الماضي . كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب قديم فيه . وبالتالي ، فإن الجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر . وبمجرد أن يرى الشاعر هذا التغير في العلاقات ، ويحاول صياغته ابتداءً ، فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب .

أنه ينطلق من الحاضر الحاضر الذي يعيش فيه ، جسدياً ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات ، وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس في حالة سكون ، بل في حالة « حركة » . وإن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة ، يرتبط بعضها بما هو قائم ، وبالتالي بمحاولة تثبيته ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن . وبالتالي بمحاولة تحقيقه . وينطوي وضع الشاعر المحدث ، بهذا الصراع الحركي ، بين التثبيت ، وعلى نوع من الاختيار بالضرورة ، أنه يختار سبيل الممكن ، وليس سبيل ما هو قائم . والاختيار ، من هذه الزاوية ، يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية ، تسمي ، لتبني ما هو قائم وتطوره . وبمجرد أن يختار الشاعر ، أو يتبنى هوقاً ، فإنه يدخل في تعارض من مع يعيش في عصره ، ممن لا يشاركه نفس الاختيار أو التبنى .

ولن يصطدم الشاعر ، في هذه الحالة ، بأدوار القراء فحسب ، بل بمؤسسات اجتماعية ، وأنظمة فكرية ، وتقاليد ما زالوا يذكرون مشكلات الحاضر بطريقة متخلفة عن التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليضع بالتجاوب من عناصر إدراكه المحدث ، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى ، ليعيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه ما يؤدي إلى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توارثها في الماضي ، فنواجه ، بالتالي ، أكثر من مهم للتراث وأكثر من تصورات للمقاييد . فيحدث تعارض آخر بين الطامرين مرجعين في الحكم بالقيمة ، على عناصر المؤرخين من الماضي . ويزداد هذا التعارض تقدماً عندما يحاول الشاعر الإفادة ، في تشكيل إدراكه ، من كل أشكال الفكر المعاصر له ، أي الفكر الذي يؤدي إلى ابتذال التفسر . وعلى رأس هذا الفكر — في حالة بشار وصالح — بن عبد القلوس وأبي نواس وأي تادم — الفلسفة ، وما يتصل بها ما سمي « علوم الأعاجم » . وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل ، على مستوى الفن والاعتقاد . فليس شجاراً حول كفر الضمير وإيمانهم متلماً نواجه خلافاً بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا بما بين الشعر ومفاهيم الفكر ، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على « عود » الأقدمين ، فيظل مجرد « ديوان » للحرب يجمع للثاني ويسجل للاسباب .

إن وضع الشاعر المحدث بكل هذه التضارعات يعني وعياً بمسئوليته الزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي . ولذلك يمكن تلخيص حالة هؤلاء الشعراء « المحدثين » على أساس أنها « حالة وعي » ، يتجلى فيها ما هو قائم ، وبينما يتساءلون فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك إلى صياغة ابتدائية جذوية لتغير حادث في علاقات المجتمع ، ليحسب موقفاً من هذا التغير . ويصوغ صياغة يتجاوز الأعراف الأدبية للماضي ، وتقليد من الكشوف الفكرية للحاضر .

والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة ، هي

« الإغراق » لفظ يشير إلى مجاوزة الحد فيما تعارضت عليه التجاع ، كما أن « الحال » من الكلام ما عدل به عن جهته ، التي تعارضت عليها الجماعة أيضاً ، وكلامها وصف لحالة مغارقة بين أصل وفرع ، وميدع ومجتمع ، وماض وحاضر . كلامها تجسيد لتعارض في الإدراك ، فما يراه البعض إحالة وإغراقاً من منظور ، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف . لكن التعارض يظل قائماً بين منظورين ، يرتبط كلامها بأدراك مخالف ، على مستويات متعددة ، لا يمكن فهم المحدث — البديع — دونها .

وقودنا هذا كله إلى « الحدأة » . ولنتلاحظ منذ البداية ، أن « الحدأة » ، كصفة مصدرية ، تختلف في شمولها من صفتي اسم المفعول ، في « المحدث » و « البديع » . أن مسبقتهما المصدرية تشير إلى شمولها ، وتفرقها بنظام من التصورات ، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له . وإذا كانت الصيغة الصرفية للحدأة تنبئ عن خلفها الكثير مع صيغة « المحدث » ، و « البديع » من ناحية ، وصيغة « الحديث » و « البديع » من ناحية ثانية ، فإن نفس الصيغة تنبئ عن تشابه كبير ، على المستوى الدلالي ، بين صيغ متباينة ، تقرب إلى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد ، بين طرفين أساسيين .

لعل قيل إن « الحديث » نقضي « القديم » ، كما قيل إن « الحدأة » نقضي « القديم » (٤) . وكلاماً قول يشير إلى أن ما يقع في دائرة الحدأة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم . أن وجود أحدهما نفي لوجود الآخر ، كما أن فهم أحدهما لا يتم إلا بفهم تعارضه مع الآخر . على أن هذا التعارض ليس تارخياً بين عصرين يسبقين ، وإنما هو تارض بين نظامين ، يقوم كل منهما على مستويات متعددة ، تتجاوب عناصرها وتتوازى في علاقات ، تصنع الصورة الكلية للنظام ، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون إدراك علاقاته بشيء .

وإذا توقفتنا ، خلا ، عند التعارض الدلالي الذي يلازم وجود لفظ « المحدث » ، رغم غياب نقضه الذي لا تقبيل فاعلية السبائية ، لاحظنا أن التعارض له مستويات المتعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية ، وجمالية . أن « المحدث » يرتبط بأبحاث شيء على غير مثال ، فيعود إلى « أحداث » البديع على مستوى الشعر ، وبالتالي إلى مخالفة أهل البديع والاهواء لآمال السنة في الاعتقاد ، ما يودنا إلى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر . وذلك مستوى لا يتصل عن مستوى ثالث يرتبط بالأبحاث في الأدب ، ما يقضي إلى « المحدثين » من الشعراء ، واختلافه عن ملحد « القدامى » .

إن كل هذه المستويات تتجاوب في علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات ، يجعل من الحدأة طراداً من الإدراك الشامل ، ينطوي على « الأبدان » في الفن ، و « الإحداث » في الفكر ، ويتجنى عنه « المحدث » . بكل مستوياته التي نحاول التعرف عليها ، من مستوى الشعر خاصة .

لنقل أن « الحدأة » في الشعر ، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر ، في تصور ثنائي فحسب ، بل تقوم على أساس من تعارض آخر ، في الحاضر نفسه ، على

الاحساس عن واما تخلق عنه من وعي متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعريهم ما أحدث من تضارب حاد ، بين « حديث » و « حديد » .

وتلقد تجل هذا التضارب ، عند هؤلاء الشعراء ، في تأكيد صلة الشعر بملاحظات جديدة في الواقع ، مما ترتب عليه إعادة النظر ، في « عبود الشعر » القديم ، ومحاولة نفي مقدمته الظلمية والبحث عن اشكال جديدة للصياغة ، تتواءم مع ايقاع واقع مختلف . ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير ، عند بشار مثلا ، عن وعي متغير ، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط ، من حيث تبادل مع الآخر ، باعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية . ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد ، والأوزان المتفاوتة ، والتي يخرج بعضها * على العروض الخليلي ، والصور المركبة ، واشكال الصياغة النحوية وغيرها ، وبين تفكيك ادراك جديدي يرتبط ، في جانب منه عند بشار ، بالمفاضلة بين الذات التي خلق منها ايليس والظن التي خلق منه آدم ، كما يرتبط بمناقشة قضية الصسيير الانساني ، وتوتر الانسان بين يقينيين ، لا خيار له بين طرفيهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهم وبين عناصر فارسية ، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة ، لا تنفصل عن التشكك السياسي الذي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار ، مثلما يصنع الخاتمة للفاعضة حياة الشاعر نفسه .

ولا يختلف بشار ، في هذا ، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشعارين بتهمة متقاربة ، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا هل يد « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي (١٥٨ - ١٦٩ هـ) ، ومن اللائق للاتيهاد أن يتحدث كلا الشعارين عن لون من غربة المثقف ، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف حار ، وأن يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية . ان السجين هو أهون الأضرار التي تترتب على هذا الموقف ، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن للمادي ، وأعنى ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والله ل ، فيجعله واحدا من فاقدى اليقين ، في عالم الاحياء الموتى ، أو الموتى الاحياء ، وكأننا ، فيما يقول صالح : (٥)

خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها

فلسنا من الاحياء فيها ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر ينقل القصيدة الغنائية بوطاة الفكر الذي يمايه ، فيباعد بينها وبين البساطة القديمة ، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة ، تحمل هموم واقع متميز ، وتجرب أن تمارس الاختيار في الفن والفكر .

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحا الى الانحاح ، في شعره ، على كتمان السر ، وحفظ اللسان ، والاحتراز في اللفظ ، ووزن الكلام . وكلها صفات تنبئ عن صدام الشاعر الحديث بالمؤسسات الصارمة في عصره . ولما كان الشعاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصريه ، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات ، فإن إلحاحه على كتمان فكره ، وعدم نشره بين « الناس » يصبح أمرا مبررا ومفهوما . بل يتجاوب قوله :

تاك الصدمة التي تبده وعي المثقفي . انه يدرك ، فجأة ، انه ازاء شيء مختلف ، كما لو كان كل شيء يبعدا من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديدا . والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة . واما أن يرى المثقفي في لنتائج الشعري للحدائق ، تجسيدها لشيء يستشعره ، ويغش عن لثة ابداعية تصوغه ، فيستجيب للحدائق . استجابة موجبة ، يكتسب منها خبرة جديدة ، تمكنه من ادراك مستويات المتغير في حاضره فيصبح من انصار الشعر الحديث . واما أن يرى المثقفي ، في هذا النتاج ، حالة وإغراقا ، أو انحرافا حادا ، يهدد كثيرا أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي ، فيستجيب الى الحدائق استجابة سلبية . وقد يرى فيها شرا مستطيرا يهدده ، على مستويات عدة . وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا . لكنه يظل يتوجس منها ، لأنها تركب انسخته الإدراكية ، فينظر اليها في ريبة ، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول : « اذا كان هذا شعرا . فكلام العرب باطل » . وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين ، تنشأ استجابات ثانوية ، تنجسه صوب الإيجاب أو السلب . لكن تظل صدمة الحدائق ، في الشعر ، تولد استجابات متعارضة ، فتؤدي الى نوع من التضارب والانقسام يصبح أكثر جذرية ، عندما تكون حالة الوعي المتغير ، في الأدب ، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى ، في بنية الوعي الاجتماعي كله . وعندئذ يصبح التضارب بين « القدماء » و « المحدثين » ، في الشعر ، عنصرا عضويا من تضارب جذري يشمل المجتمع كله ، في لحظة من لحظاته التاريخية ، كما تصبح « الحدائق » نظاما شاملا من تصورات وعي متغير ، ينطوي على مستويات مترابطة ، منها الشعر .

- ٣ -

ان حداثة الشعر ، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام قرينة مواقف متميزة ، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة ، متداخلة بالتقطع ، تبدأ بالانسان ، وتشمل العالم ، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلتها بالانسان والعالم . ولذلك رمى غير واحد منهم ب« زندقة » فسجن البعض وقتل البعض الآخر ، كما رمى غير واحد منهم بالشمونية و « الشمونية » لفظ مروغ ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية ، تتخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية . ونفس الأمر في « الزندقة » التي ترتبط ارتباطا اوضح بمخالفة التصورات الدينية ، التي توأمتها الجماعة الإسلامية . وإلتهام عدد غير قليل من المحدثين بهاتين التهمتين ، المتداخلتين ، يعني طرحهم تصورات مخالفة ، ومواقف مضادة ، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء .

ولذلك لم يكن يتجاوز هؤلاء الشعراء لاسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وآساليها ، بل كان ، قبل ذلك ، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان . والريغبة في تغيير الشكل ، أو معارضة التصور القائمة ، لا يمكن أن تبدأ فعلها الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن ، أو ثابت ، على مستويات متعددة ، مثل هذا الاحساس بفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود الى الحدائق . ولقد كان هذا الاحساس حافزا للشعراء الأكرمة ، بطرائق متعددة ، على تجاوز الحدود المتعارف عليها . وأولا هذا

الشاعر ، عنده ، كالمشايخ الذي يكتبون بنوار العشق ، وهو يحاول اقتناص أعمى من عواطفه في لغة المسمى ، وكالصادق الذي يطلب ، آراء الأطلال ، طريفة يراها من أمسامة ووزائه ، وكالفيلسوف الذي شنت عليه طرق المذهب ، وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة في قول أبي نواس : (١٥) .

وفوق راسي غبار
وتحت رجلي بحدار
وحسبى صدى شرار
فأين أين الفسار ؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه ، ووصل بها إلى أفاق رحبه ، طاف بها المتنبي من بعده ، وغرق أبو الملاء ، بعدهما ، في بحرهما للظلمة ، بلا قيس من ضوء ، أو فلاك من جنان . لقد سخر أبو تمام من الإدراك الجاسد للكون ، وحاول كشف تفهيم يتراوح بينهما الصبر الانساني ، وأظهر تلك القوة الفاهرة التي تمنع الحياة تم تسليمها ، ولم يستطع أن يواجه هذه القوة إلا بالسخرية من الدهر ، في استعارات ، كانت درية لهجوم كثير من النقاد ، إلا أنها ظلت تخال من يتأملها براميهما الخلفية ، التي لا تقهر إلا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره . عندئذ تبدو حقيقة الدهر ، الذي ينبغي أن تقوم « أخادعه » ، بعد أن ضاع الأنام من خسرله ، وحقيقة تلك « الفياض » التي أخذت من النفاة ما سبق أن منحتها لها ، وكانها تلك الكون الذي يستنجد الحياة مثلاً يمدحها الموت وعندئذ ، أيضاً ، تبدو حقيقة « هذا العيش » و « سرى الهم » ، لدى شاعر « هوامه أسفار » . وتظهر علاقة الاستمارة بالزمان « للفعل » ، والدهر « للأخرق » ، ونهاية الحياة « الموت والهرم » .

وإذا كان الطبايع الذي يملأ شعر أبي تمام يكشف عن خاصية أسلوبية ، تقتضي التناقض في عالم الشاعر ، فإن الاستمارة تنودنا إلى تداول عناصر هذا التناقض وتجاوبها ، على مستوى مقعد تقدم وعي الشاعر نفسه . ومن هنا يظهر للتقابل بين العناصر متزجا بنوع من التداخل ، ما يسمح بإبرار التجاوب بين حق الدهر ، مثلاً ، وظلم الحكم . إن التمدد عين « يكون له على الزمن الخيال ؟ » والجزم بأن « الموت لا شك غالب » يحل ، في طياته ، ثرونا من إدراك واقع اجتماعي متغير ، كما يصوغ وجهاً مجدداً لازمة ، يتداخل فيها الحكماء مع الزمان ، وتتجاوب فيها سنوات الدهر . مع حيوان الحكم ، فيعارض كلاًهما مع مفهوم العدل كما يراه الحكومون . مما يؤدي إلى ترابط أكثر من غير عصر ، بل تجاوبها بحسب قول أبي تمام : (١٦)

مضى الأسلاك فانتقضوا وأصمت
سيرة ملوكنا وهم تجار
ولقد في ظلال السلم نصيب
دوامها ولا يضيئ النصار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه
والتي عن مثابه الدثار
لمل نسمة الأوزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الإدراك للملاقة بين الحكم والدهر يفسر ذلك الإحساس بالاعترايب الذي يوضع قصائد أبي تمام ، في غير موضع من ديوانه . كما أنه يكشف عن جانب جديد من المفارقة التي يشارك فيها أبو تمام أقرانه . إن « الدهر الحمار » ، عنده يتجاوب مع « زمان القرد » عند أبي نواس يتجاوب مع « دهر

وب سسر كتمته فكساني
أخسر أوثنى لسكاني خبل
ولو أني أبدبت للناس علمي
لم يكن في غير حسي أكل

مع ما يقوله ناثي مثل أين المقفع (- ١٤٥ هـ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صيانة نفسه « من لوزال المكره ، ولواحق المحذور » (١٧) إن الصمت ، في هذا السياق ، تعبير عن حرص المبدع الذي يمس خطورة أفكاره ، وتعارضها مع السائد . وعن الثلاث ثلاثية أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، في هذه الفترة الزمنية ، بالصمت (١٨) ، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافئ بين مواقف متعارضة ، فبدل على النماء الذي يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذي أشار إليه صالح بقوله (١٨) :

وان غداً أن تفهم جهلا
ويصيب جهلا أنه منك الهم
حتى يبلغ البيان يوماً كمامه
إذا كنت تبتيه وآخر يهيم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عند صالح قال (١٩) :

مت بدء الصمت خسر
لك من داء الكلام
وب لفظ سلق آجسا
ل نيام وقيام
الما السالم من الـ
حجم فساد بلجام

ولكن أيا نواس كان أكثر مخادعة من صالح . لقد خلق لغة المروعة ، وأدرك (٢٠) :

أن في التعريض لكما
قل تفسير البيان
كما أدرك أن المزج يمكن أن يفي بالمبدع ، دون خطر ، بل « رب جد جرء المص » (٢١) ، وأن « الفكاهة والمزاح » غير بديل لمادح « القوم اللثام » (٢٢) .

لقد حاول أن يوائم بين النهائية والفكر ، ويخفي تمرده تحت ستار مخادع من للجون ، يعني هونا على سواره مسح « إبليس » ، كما يعني على شكوكه في الجنة والنار ، والقدر والجبر . ولكن للمخادعة لا تخفي ، في النهاية ، رفضه لكل « أمام جور فاسق » (٢٣) ، ووعيه بأنه يعيش في « زمان القرد » (٢٤) ، كما لا تخفي تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة ، هي « الموت والقيبر » . ولولا مخادعة النواصي بمجونه الشاعر ، ولولا طبيعة النظر الفلسفي السياسي الذي عاش فيه « لواجه » فيها هذه المسجون التي احتواه أكثر من مرة « مصيراً بشعاً » كذلك للصبر الذي واجبه بشار وصالح من قبله .

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السياسي لا يخفي ، كلاًهما ، حداثة القصيدة النواصية من ذوايا متعددة . أولها : إدراكه أن كثيراً من مسلمات الماضي قد أصبحت أطلالا صامتة لا تتيح . وثانيها سمعة الأدهب لإعادة النظر في كل شيء ، أهله يدرك « ما لا يتحيز بالعين » ، والثالث : إخلاصه في تأليف شعره : « واحد في اللفظ ، شتى في المعاني » ، لقد صياد

والتيقيد على المعالجة والمعالجة : ان الشاعر « القدم » هو الذي ينظم ما لم يمانه ، أما القصاص المحدث فهو الذي يفتقر القصيدة من معطيات عالمه هو ، فلا تشبته قصيدته على نفسها ، مثل « اشتباه البيد » على دائها ، فيما يقصدون أبو تمام (٢٤) .

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرّد ، كما ان التفرّد قرينة عسكرة متميزة بين الشاعر وعالمه ، ان القصيدة المحدث هي القصيدة التي « لا يستقي من جفير الكتب رونقها » (٢٥) ، بل القصيدة التي تستمد ، أولا ، من معانيات الشاعر ، فتنتطري على ما ينطوي عليه هذا العالم من جسد وعزل ، وتبل وسخف ، واشجان وطرب ، انها تجسّد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة وشعره الذي لا يتشابه مع غيره (٢٦) :

ومال ضيعة الاطبايا

وشعر لا يساع ولا يعار

واهم من ذلك ان القصيدة المحدث ، وبخاصة عند أبي نسيان ، تنطري على ما ينطوي عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نائية عن الآخرين الذين لا تمنعهم عطايها ، ولا يؤرقهم ما يؤرقها . ولكن هذا التوحّد ينتفي عندما تقابل القصيدة القلوب المتناطلة مع عالمها والمقول التي تؤرقها رؤية تمائل رؤيتها . وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتعل في هذه القلوب والعقول ، لا ترتحل عنها . انها تصبح قصيدة « انسية » بعد ان كانت « وحشية » ، بل تسعى ، بدورها ، كي تؤنس كل مقرب مثلها (٢٨) ، لكنها تظل مثيرة للحركة ، حاملة للنعني ، موصلة نوعا من الكشف ، يحملها تبق « بقاء الوحي في الصم الصلاب » (٢٩) .

والكشف الذي تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس إنتاج استرسال غفوى للطبع ، وانما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والتقلب ، انه « صوب العقول » كما ان القصيدة « ابنة الفكر المذهب في النعني » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤية شاعر « ينظر الى منارس الفطن ، ومبادئ الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسم ، أو يعود به للطبع ، لانه يعرف ان الشعر مصعب القوافي الا لمارسة (٣٢) وأن عليه أن يرويه طويلا ، ويثاني اذاه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

ويسى بالاحسان غنا لا كين

هو بابنه وبشعره مفتون

لذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة « قيمها الضمير » و « يتبوعها خصل » و « تسبجها موضون » ومعاييرها « ابكار اذا نصت » .

ولا بد ان تمتثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسمى وراء الجليل ، بل : (٣٤)

تلد الفتى من الرجاء وراحمسا

وتزود في كنف الوجوه القشيم

وكان هذه القصيدة لا تطالب شيئا أقل من تغيير الحياة : وتحقيق عالم مقايير يستن فيه الشعر للانسان خلافا تبنى

الثناء « عند بشار وذلك الدهر ألقى » ما تقضى عجايبه « عند صالح بن عبد القدوس » . وان دل هذا التجاوب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحّد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون ، فينتهي به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالي محاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس : « ديني لنفسى ودين الناس للناس » . وقد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح من اغتراب الشاعر عنهم . انها شارة لغترابه وشعار حدائقه .

- ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظري لحدائق الشاعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعار الذي رفعه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا » (٣٥) ولم يكن أبو تمام يشير بذلك الى قول قصيدته بحسب ، بل كان يشير الى ان الشاعر لا يمكن ان يكون نسخة من غيره ، وان الشعر لون من الخلق المجدد ، لا يقيم الا بادراك مجدّد . لقد آمن هؤلاء الشعراء ، بمرافق متباينة ، ودرجات متفاوتة ، ان الشاعر الذي يعيشونه ليس بالمضى بعلاقته ، او انسبته ، او قيمه . كما آمنوا انهم لا يمكن ان يصوغوا هذا الحاضر المتغير ، جماليا ، معتمدين على السماع ، او التقليد . لفسد كان الحال ، عندهم « مرتبطسا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة » ومن هنا حدث التمازج الجذري بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تمازج ثانوي بين شعر الواحد منهم والآخر ، ولاحظوا انهم يصوغون تجربتهم الخاصة ، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، ان يتوصلوا قيمة المخالفة للماضى ، وأن يواجهوا رفق عملية التلقين ، وشعورهم ، وتأيي جوابي من شعورهم من ان يشاركهم ادراكهم وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تقرير ابداعهم .

لنقل ان اهتمام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقا لوعيم النظرى بمعاداة فهم ، فذلك يعني ان ادراكهم الجمالي لمعالمهم كان يسندهم وعي نظري ، بالخصائص النوعية لفنهم ، من حيث جدته ، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاييرهم وليس ذلك بغيري . ان الشاعر المحدث يضطر ، ازاء سطوة نقد معاد ، أن يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما أنه مضطر الى ان يبرر شعره ، ويكشف عن جواب حدائقه .

لقد أكد بشار ان قصيدته « كنوز الروش » (٣٨) تزهر بنضارتها وبكارتها ، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التي لا يضيرها (٣٩)

... أن لا تمتد لجسرول

ولا الزنى كعب ولا لثياد

وتصاعد وعي أبي تمام بمعاداة قصيدته ، فهي « جديدة المعنى » (٤٠) ، و « بكر » ، يزيدنا من الليالي جدة (٤١) ، كما انها : (٤٢)

منزهة عن السرق المودى

مكرمة عن المعنى المعاد

ولقد أكد أبو نواس ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالسماع او التقليد ، ان « صفة الطول » بلغة القدم (٤٣) والقدامة ضنع في الفهم ، وخلل في الادراك ، ينتج من سيطرة السماع

انسيه وحشية كشرت بها
حركات أهل الأرض وهي يسكون
وقد تتجاوز القصيدة صفات المرأة لأنها تمد بها هو
أكثر، فهي: (٣٩)

زهراء أحبل في الفؤاد من أمي
والد من ريق الإحبة في الفم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب، عل
تجربتي أوضح ما يكون في هذه الصورة اللاتئة (٤٠)

والتمسح فرج ليست خصيمته
قول الليالي الا لفرغته

إن الإشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحى اليها
بفعل خصب، يبدو مع الشعر عنصراً من عناصر الولادة
الجديدة، التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم، ويريد
من عمق هذه الدلالة أن الضاعر، عند أبي تمام، « ساحر نظم»
يعيد تشكيل الأثران والعناصر « كما أن الشعر، فيما يرى،
شبيه بالكيمياء، من حيث قدرته على تحويل العناصر » (٤١)
وذلك شبيه بما قاله أبو ترأس عندما أكد أن الشعر « من عقد
السحر » (٤٢) « والسحر يصل مالا يتصل، ويفصل بين
مالا يفصل، ويبدل الأقباء والكائنات، بل يؤثّر فيها على
نحو خاطف، وكان القصيدة « صواعق منها منهج ومفود »
ليما قال بشار (٤٣)

لنقل أن اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية،
وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية، يعني قدرته على
تجديد الحياة وتطويرها، من خلال ذلك الفعل الذي يتحوّل
فيه الشعر إلى لون فريد من الفؤاد، يجذب إليها المثالي
ليتحوّل، ويسمي إليها القاريه كي يتشرب شماتت نوع مغاير
من الأخلاق، تنظر عن التمدد « ولقد كانت هذه الأخلاق
الناوية تغايل شاعر مثل بشار » عندما قال: (٤٤)

وقد صلات البلاد ما بين مفد
لود إلى القيوان فاليمين
شعرا تصل له العواواق والا
شيب صلاة الفؤاد للوئمين

- ٤ -

إن الفؤاد التي يمدتها الشعر، على هذا النحو، هي بواده
التحول من نظام من الصورات إلى نظام آخر « ولا تقتصر
هذه الفؤاد على الجانب الأخلاقي بعماء الضيق، عند أولئك
الذين خضوا على مذاري البصرة من سحر شعر بشار، وإنما
تمتد لتشمل الشك في كل مستويات نظام الصورات القديم،
ومحاولة تأسيس نظام آخر »

وفؤاد الشعر المحدث « من هذه الزاوية، بأنني لا ينصل
عن غواية أكبر، على مستوى الفنون، حيث يتردد الفناء على
أصوله القديمة، فتتأسس الطريقة الجديدة في الفناء، في نفس
الوقت الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر » وتختص
الموسيقى من عقل الطرب ليرتفع إلى آفاق التغيير، بل تحلق
عند فيلسوف مثل الكندي (٢٥٢ هـ) « إلى مضاف الألفاظ،
تقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع » وتماثل الموسيقى،

بها الكارم، إذ يدون الشعر تصدو الأرض غفلا « ليس فيها
مباله، (٣٥) فتصبح خراباً بلفظاً « ولماذا لا تقول إن الشعر
المحدث شميرة من شماتت الحيواة التي تبثمت بالخصب من
الجذب ؟ »

لقد شكى أبو تمام، في واحدة من قصائده، من موت
الشعر، بل يكي عليه قائلا: (٣٦)

إلا أن نفس الشعر ماتت وإن يكن
عندما حمام الموت فهي تنساع

منسأبكي القوافي بالقوافي فانها
عليها - ولم تنظم بذاك - جوازع

ولكن أيا تمام « في نفس الوقت الذي ينسب فيه موت
الشعر، يحدثننا عن شعره الذي يتولى شماتت هذا النذب » قد
نقول أنه يشير إلى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه، أو
يقدرونه، وهذا صحيح، ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافي أبي تمام
الحية هي التي تؤن القوافي الليتي، وأن الشعر الحي هو الذي
يتولى تقييب الشعر الميت « إن في ذلك نوعاً من التضاد بين
الحياة والموت يوشع شعر أبي تمام، ولكنه، في هذا السياق،
يخايلنا بدور القصيدة المحدث في إنبات الخصب من الجذب،
ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام، في نفس القصيدة، من صورة
الخصب - الميت إلى صورة الفسح - الحي، فتتحول « نفس
الشعر » من حالة نزح الموت إلى حالة إنبات الحياة :

تمشيت فئاع الشعر عن حر وجهه
وطيره عن وكره وهو واقع
بفر يراها من يراها يسمعه
فيديو إليها ذو الحجي وهو شامع
يسود ودادا أن أعضاء جسمه
إذا أتمشت شوقا إليها مسامع

وعليها أن تلتفت، في الأبيات، إلى الإشارة الحسية التي
تقرن ما بين « وجه القصيدة » و « جسم السامع »، وذلك الشوق
الفارم الذي يجتذب ثانيهما إلى أولهما « فيولد تلك الحسالة
التي تزه « الأعضاء » فتكاد تحولها إلى مسامع تشرب بكارة
القصيدة « إنما إزاء حالة من حالات الانطلاق، تعارض السكون
والجود، وتلتفتن بصره الطائر وأنطلاقة في الأفق المضيح،
وفي حالة يسيطر عليها الانشء باستماع، تفتتح فيه أعضاء
الجسم بأسرها إزاء القصيدة البكر - الطراء »

ولقد تحدث الشعراء، قبل أبي تمام « عن المعنى البكر،
ولكن الحاج أبي تمام اللات على القصيدة البكر - الطراء
الحاج له مفره في هذا السياق « أنه لا يشير إلى جدة القصيدة
أو نفعها محسب، بل يشير إلى ما تنطوي عليه القصيدة من
بدور للخصب، تفتح عطاياها، عندما يحدث هذا اللقاء اللاص
بينها وبين المثالي، وكأنها تتحول في لغاتها « ويتحول
في لغاتها بها، إلى فعل من أفعال الخصب » ولذلك يحدث تبادل
في شعر أبي تمام، بين صفات القصيدة وصفات المرأة، في
علامة شماتت، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة، فتصبح (٣٧):

انسيه ان حصلت أنسابها
جنية الإبون ما لم تسبب

ولأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح: (٣٨)

العرف أو الولاية أو النروة ، أو أي تمييز فكري يرتبط بالفعل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ الفكري الذي اشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسمياً بالحكم في عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢ هـ) . أن هؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري ، أكثر تطلعا إلى الأسما ، وأكثر تلهفا في صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكريا واجتماعيا ، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجراً في مخالفة العقل ، ورفض التقليد .

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثلهم في طائفتين . الأولى : علماء اللغة من ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من وطأة الأعمام ، انهم معلنون ورواة يمشون على رواية الماضي وتعليمه . والثانية : مجموعة من أهل السنة ، ممن تسكروا بالفعل ، وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب . ولتعد آثار التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة في تأسيس معرفة تقليدية ، تعتمد على اتباع سلبى ، من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية . وكان شعارهم قول الشعبي :

« ياكم والقياس فلكم ان اخذتم به حرمتم الحلال واحلتم الحرام » (٤٩) .

وذلك قول يقضى ، في بعض سياقاته إلى اغشفاء طابع ديني على الابتساع ، وبالتالي اغشفاء لوث من التشكيك في الابتساع ، بحيث تمتد العلاقة بين « البعده » و « الضلالة » ، و « الباطل » و « الضلال » ، و « البدعي » و « البدعي » ، و « المحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة أمر يفرض بولوجها القول بأن « التقليد أريح لك ، وللقام على أي رسول الله صلى الله عليه وسلم أولى بك » .

إن « التقليد » ، في هذا السياق ، يمثل بؤرة التقاء بين الفئتين والقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء إلى الماضي ، وضرورة متابعتها ، مما يجعل « التقليد » على المستوى النقل الاعتقادي موازيا للتقليد على المستوى الأدبي ، فتتجاوز القضية من القياس ، وارتباط البعده بالضلالة مع الخوف من الحداثة ، باعتبارها قياساً خاطئاً في الماضي من ناحية ، وصنفاً حاداً ما سمي « طريقة العرب » أو « لمط الأعراب » أو « طريقة القدماء » أو « عمود الشعر » من ناحية ثانية . ولذلك تتوازي رغبة أهل السنة (التقليديين) في العقل الحديث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الرغبة عند الفئتين من الشعر الحديث .

وإذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لأصحاب الجدل يجعلهم أكثر جبرية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فإن التكوين المخالف للفئتين والتقليديين يجعلهم أكثر ارتباطاً بمفهوم بمستوياته المتوازية أيضاً . ومن هنا نلمس وحدة الموقف التي تترد إليها استجابات متعددة ازاء طواهر مختلفة من انشغاط في الفن والفكر ، كما نلمس وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون .

وليس من الغريب ، والأمرك ذلك ، أن تواجه شخصيات باعياها تقف موقفاً موحداً ، ازاء الحداثة في الشعر ، والفن ، والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء . وشخصية اسحاق الموصلي (٢٣٥ هـ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الإشارة السريعة (٥٠) . لقد « كان في كسل

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتهما على تعديل الطابع وتحصيل الأمزجة » ويتوازي المصنف في هذا الشأن مع المحدث من الشعر ، فيلفت التوازي الانتباه إلى جذر الابتساع الذي يصل ما بين الجميع ، ويقال : « أن وزن الشعر من جنس وزن الفناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب حد الفئتين » (٥٠) ، ويتجذر الرسم ، أو التصوير ، من قيد التحريم ، فيغزو الصور والحجرات ، مثلما يغزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعاً لتأمل الشعاع المحدث ، وبخاصة النواصي ، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة ، فإذا الشعر « صنعة » وضرب من النسيج ، وحين من التصوير (٤٦) . وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارهما في الطابع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ويسمع عن آثاره في قوى النفس ، وقدرته على تعديلها ، مما يضئنا في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بتشكيل النفس لامتزاج القوى في الإنسان ، يقال (٤٧) « انه إذا قرئت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزبة » وإذا قرئت الصفرة بالسواد تحركت القوة الدلبي » وإذا قرئت السواد بالحمرة والصفرة والبياض مما تحركت القوة الترمية » . وإذا قرئت الوردى بالصفرة الترمية والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة » ، وإذا قرئت البياض الذي قد شابه صفرة - وهو التفاحي - بالحمرة تحركت القوة اللذة مع القوة الشمسية ، وإذا قرئت الألوان بعضها إلى بعض ، كالذهب المزوج في خد البنت ، تحركت القوى كلها » .

إن هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، إنما هو أثر للوعي بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وفدونها على تغيير حياة الإنسان وتوجيهها . كما أن هذا الوعي لا يمكن أن يتشأ إلا إذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في تغيير الإنسان ، وبالتالي الحياة ، من خلال صناعاتهم النوعية ، إن إبداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من الغواية ، تقسود من يتلقاها إلى التردد على طرائق قديمة في الابداع ، فتفضي به إلى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، أو اصلاحها ، بعيداً من سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية (٤٨) :

فتفلسك قد اصلحها

ودعني من قديم اب

- ٥ -

إن التعارض الذي خلقه الشعر للمحدث ، إذن ، بين أنصار القديم وأنصار الحديث مستوى من مستويات تعارض أكبر . ولذلك كان هذا التعارض موازيا لتعارض آخر بين قديم وجديد ، في أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الفناء والموسيقى ، كما كان التعارض في الفنون موازيا ، بدوره ، لتعارض آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يتجلى في الإيمان بالعقل وقديم يتجلى في الإيمان بالنقل أو التقليد . وأخيراً كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموال الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسي ، أميين ، بذلك ، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية ، في الوصول إلى وضع أرقى . وكانت الطليعة المحقة لهؤلاء الموال تتراوح ، على المستوى الفكري ، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل ، فينفي ، ضمناً أو صراحة ، أي تمييز اجتماعي يتبع من

من قوة هذه الحجة الإعلانية من تقاء القديم ، وتحويله إلى جوهر نقي لا يتأثر بالزمان والمكان . ولذلك كان أنصار القديم ، في الغناء ، يقولون (٢٣) « والغناء القديم ، يتراءى متكرراً على مسامعنا طول الزمن ، وفي كل وقت وأوان ، يتناقله الغفون من أوله إلى هذه الغاية ، فلا تملأ النفوس ولا تملأ الألبان ، ولا تخلقه الأيام ، كل يوم يرزق حساناً وطراوة ، فمما خرج من الحديث من طريق القديم قفيل ما يستحل ويحب » .

إن مثل هذه النظرة تغرق الجديد من جذته ، وتجعل الحداثة - إذا اعترف بها - مجرد تكرار لنفس الأصل المستعمر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد إضافة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، بمنطق المخادع ، إن الجديد « البدع » من « الحديث » إنما هو تكرار للنفس القديم ، ومما يلهي ، أما القبيح وهو الباطل الذي يمثل تشويه للأصل فينتهي إلى الأفراق والأحالة . ولقد قال الأصمعي (- ٢٦٦هـ) عندما سئل من الحديثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سيقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عبيدهم » ، وقيل الأصمعي ، بوكت خير يسير ، ذهب أبو عمرو بن الصلاح (- ١٥٩هـ) إلى أن الحديثين « كل على غيرهم » ، إن قالوا حسناً فقد سيقوا إليه ، وإن قالوا قبيحاً فمن عبيدهم » . وبمثل حسناً المنطق المخادع يصبح الابتعاد هو الاستثناء الذي تشويهه إلى الرب ، ويصبح الابتاع هو القاعدة التي يجب أن تلزم ومن ذا الذي يرى من الابتاع ، فيما يقول أبو عمرو ابن الصلاح ، ويقرر بالاختراع والابتعاد ؟

إن الإيمان بالقديم ، على هذا النحو ، عند اللغويين والتقليين ، يعني إيماناً بندوق شعري قبيح ، لا يمثل أصوات درجات الغناء اللغوي نفسه ، بل يمثل نموذجاً لعالم عاتق لا تضطرب عناصره أو مكوناته ، ولا تتعمق أساليبه أو طرائقه صياغته ، ولا تتداخل فيه المذكرات والعناصر . ولذلك كان من الطبيعي أن ينظر هؤلاء في حذر إلى الشعر الحديث ، وإن يرتأوا فيما يحدث من بدع . فرجع ابن الأعرابي شعاره الذي لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب إلي » ، (٥٥) ولعل من شعر الحديثين ، لأن اشعارهم سريعة الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء . أما إذا تورط والتبس عليه الأمر ، لمما يلهي أصابع الحداثة ، فلا بأس من الصيغة المشهورة : « خرق ، خرق ! »

ولقد سخر الجاحظ (- ٢٥٥هـ) المحتزل من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وشعر الصولي (- ٢٣٦هـ) عدم قدرتهم على فهم الشعر الحديث . ولعل هذه السخرية فضلاً عن طغيان الحداثة ، هي التي دفعت البرد (- ٢٨٥هـ) وعلما (- ٢٩١هـ) إلى محاولة التعرض على شعر أبي تمام بوجه خاص ، وشعر الحديثين بوجه عام ، فذهب المبرد إلى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز (- ٢٩٦هـ) يستمد منه المسون على الفهم . وقسم في كتابه « الضالعات » « الروضة » صفات من شعر الحديثين ، من أبي نواس « فمن كان في زمامه وانسحب على ذلك » . وذهب طليح إلى أصدقائه من بني نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبي تمام ، ويشيروا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلامهما أقرب إلى القديم ، رغم محاولتهما فهم الشعر الحديث ، فظل تلمب عاجزاً من تمثيل أبي تمام ، وظل المبرد أقرب إلى البحرى ، وإلى القديم بحماة . خصوصاً عندما يضيق بما استباه « مسجف كلام الحديثين » حيث يجعب شعرهم « ما بين كثر ولحن » .

أحواله ينصر الأوائل » ، كما كان « يذهب منهج الأوائل ويسلك سبيلهم » . ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الأعرابي (- ٢٣١هـ) ، يشاركونه نفس النظرة إلى العالم والفن . ولقد كان يدافع ، دائماً ، عن الغناء القديم ، ويمارض أي اتجاه لتعديل أعرافه ، بل ينظر إلى الغناء القديم باعتباره جامعاً لكل شيء ، فلا حاجتين يمر منه إلى علوم الإلحاح عند الفلاسفة . ولذلك ألف كتاباً « جمع فيه الغناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والغناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم ، فذلك أفضل في تقريره من الابتعاد على غير مثال . ويتوازي موقف اسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر . لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء ، بل قال الشعر « على السن الأعراب » ، وقف موقفه معارضاً لشعر الحديث ، فنحى عن بشار بأنه « كثير التخليط في شعره » . وكان « لا يمدح أبداً نواس شيئاً » . ويرى أنه « كثير الخطأ » ، وليس على طريق القدماء . « واتكر شعر أبي تمام لأنه يتكبر على نفسه ، أي « لا يسلك مسلك القدماء » ، وإنما يستقي من نفسه » .

إن هذا التوازي ، في استنتاجات اسحاق ، أذهأ أنواع مختلفة من الفنون يرتد إلى موقف واحد ، هو الأساس في تأكيد التقليد ورفض الحداثة ، ولذلك تجد تبريراً موحداً ، يطي من شأن « القديم » في الشعر والغناء . سئل هارون الرشيد إبراهيم الموصلي (- ١٨٨هـ) ، والد اسحاق ، عن الغناء القديم والحديث فقال (٥٦) :

« الغناء القديم كالوشى المتين الذي يعرف بفصله ، ويتبين حسنه ، يتكرار النظر فيه ، والتأمل له ، فكما أزدت له تأملاً ظهرت لك محاسنه ، والغناء الحديث كالوشى الحديث الذي يروك منظره ، فكما تأملته بدت لك عيوبه ونقصت بهجته » .

وتلك عبارات لا تفتقر كثيراً عن قول اللغويين من أنصار القديم في الشعر . لقد قال ابن الأعرابي (- ٢٣١هـ) للغوي :

« إن اشعار هؤلاء الحديثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل التي يحان يشم يوماً ، ويدوي فريماً به ، واشعار القدماء ، مثل المسك والعنبر ، كلما حركته أزداد طيباً » .

وقال لغوي آخر ، هو أبو حاتم السجستاني (- ٢٥٠هـ) عندما سمع شعر أبي تمام « ما أشعبه شعر هذا الرجل إلا بقباب مصفلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش » (٥٧) وتؤكد كل هذه الأقوال موقفاً موحداً يميل إلى القديم ، مما لا تملأ النفوس ، ولا تملأ الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، في الغناء والشعر ، ويفر من الحديث الذي يشبه والفلكة لا تلبث إلا يسيراً حتى تنفى » .

لنقل أن القديم ، في مثل هذه الأقوال ، يقتبس قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت الذي ينبغي التمسك عليه ، والذي يمد كل تباعد عنه تشويهاً له ، كما لاحظ أدونيس يق في « الثابت والمتحول » . إن هذا القديم لا يتطلب خلقاً للمقارن بل ادعاء للمقارن . كما أن التسليم به يعني إضفاء لون من التبرير ذي سطوة مستمدة الإبداع ، على علاقات يراد تكييفها في الحاضر بحجة مؤداه أن الانحراف من الأصل الثابت يولد خطلاً يفسد بهما ، هو قائم ، فيؤدي إلى اللغوي والفساد . ويرد

٦ -

إن نفي مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيًا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد . ونفي التقليد والنقل لا يتم إلا بتأكيد العقل . وعندما نؤكد للعقل نبيذًا تحمل الشك ، على نحو ما نرى النظام (- ٢٢٠ هـ) ، المعتزل ، وإذا تعلمنا الفلسفة ناقشنا هذا للثبات المستمر للقديم ، واعتدنا النظر في صحته ، بل في اعتباره الأساس الذي يقاس عليه ، إن العقل يسمى إلى اكتمال المعرفة . واكتساب المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الفناء لوجود الناقل ، والثاني الفناء لمقله ، فكلما صبحا اتباع من غير نظر أو تأمل .

وأصح من ذلك أن تأكيد العقل يقود إلى الاختيار ، وبالتالي القبول أو الرضا . ولن يصبح القديم ، في هذه الحالة ، جوهرا نقيًا ، أكتمل ، دفعة واحدة أو دفعتا ، في الماضي ، فمع سبق سرور تكراره ، وأما يصبح القديم بعض خبرة النوع الانساني التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التفسير والتحول . كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندي ، حلقة من حلقات تنعيم النوع الانساني وحري بنا ، إذا كنا حراسا في تنعيم نوعنا ، إذ الحق في ذلك ، فيما يقول الكندي ، أن نبداً ما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأقنى ، بل على سبيل تنعيم ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان . (٥٦) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قسناه القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمسل هذا الفهم لهم الفاء للحاضر ، وأما يتكتمل « تنعيم » النوع الانساني ، لو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظراً إلى ما قاله القدماء من منظور « سنة الزمان » الذي نعيشه . وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد أسقاط أو تكرار إلى الماضي ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة إلى إعادة النظر إلى الماضي .

وبقدر ما تشير عبارات الكندي ، في هذا السياق ، إلى وعيه بدور العقل المحدث في عصره ، فإنها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل لمعيد النظر في كل شيء . مثلما تفتح السبيل أمامه للإضافة الكيفية ، التي تنطق من سنة الزمان . يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل ، فلا تنحصر لماضي على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أمة ميانة للعرب وأجنبياً قاصية عنهم .

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوراً على القديم والتجريب مقصوراً على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم . بل يصبح الحديث من قبيل ما هو شتم للنوع الانساني ، ويصبح اللاحق مضيقاً إلى المتقدم ، بل يصبح ابتداءه شرطاً لاتمامه إلى النوع الانساني ، فلا ينفارق ابتداءه ، في النهاية ، « سنة الزمان » فيما يقول الكندي ، أو « سنة الزمان » فيما يقول أبو نواس .

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضاً ، لن يكون عسقم « العرب » - وحده - هو « العلم الظاهر للبيان ، الصادق عند الامتحان » ، على نحو يشهدو معه الشعر العربي القديم منطوي على « الحكم المضافة لحكم الفلاسفة » ، فيما يقول ابن قتيبة (٥٧) (- ٢٧٦ هـ) الذي يرفع شعار « التقليد أرذل لك » ، بل يصيغ العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة . وأحق يعلو على الجنس ، أو التصب للعرقي ، وينبغي - فيما يقول

الكندي (- ٢٥٢ هـ) الذي عاصر ابن قتيبة - أن لا نستحي من الحق ، واقتناع الحق من أين أتى ، « وإن أتى من الأجناس الناصية عنا والأمم البائسة لنا ، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغي بعض الحق ولا تصغير قائله ولا الآتي به . فلا أحد يخص بالحق ، بل كل يشرفه الحق (٥٨) » . وعندئذ ان يصيغ الاقتصاد على القديم من شعر العرب كافيًا للحكم على الشعر ، أو يصيغ الاقتصاد على القديم من الفلسفة العربي كافيًا للحكم على الفناء ، بل يصيغ التعرف على تراث الأمم الأخرى (علوم الأعاجيب) أمراً لازماً لا تكتمل عملية النقد دونه .

إن هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدمر ثبات القديم في الشعر والفناء والموسيقى ، مثلاً يدمر مفهوم التقليد والنقل للمفيد لحركة العقل في الفكر ، فيزيح كل ما يسوق الحادثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها ادراكاً شاملاً يضم الفكر والفنون معاً .

ومن المؤكد ان تصاعد الحداثة في الشعر ، إذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواء مع تصاعد الحداثة في الفكر . لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكري من الحداثة ، مثلاً مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعي لها في الشعر . ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة في النشاط الإبداعي للشعر . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلي بأشعار أبي نواس الشاعر ، أو تجاوب شكايه الكندي الشعرية - بعد سقوط المعتزلة أو الانقلاب السني المتوكل (٢٢٢ - ٢٢٧ هـ) - مع شكايه صالح بن عبد القدوس من جيل ، عصره . يضاف إلى ذلك أن المعتزلة والفلاسفة ساهموا في توجيه التشاعب الأدبي للتمييز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند - اليونان - فارس) (والتعريف به ، فيما يتصل بالبلاغة والفن ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضلاً عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتاصيلهم للجوانب الأصلية فيه .

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، ونبيي الصلة بمفكرى الاعتزال والفلاسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقاربواصل بن عطاء - (١٢١ هـ) وعمرو بن عبيد - (١٤٤ هـ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد . في النشأة المعركة ، وأن يشتركوا جميعاً ، في جسد لكري . انتهى برأصل وعمرو إلى تأسيس الاعتزال ، وانتهى وبشار وصالح إلى تأسيس مذهب محلات في الشعر (٥٩) . ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضاً ، أن يتقارب إبراهيم النظام مع أبي نواس في النشأة ، صحيح أن السبيل اختلف بهما بعد ذلك ، فتحول النظام إلى الكلام - الاعتزال - وتحول النواصي إلى الشعر (٦٠) ، واختصا فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسماً مشتركاً فيما بينهما ، فأكد النظام مبدأ التشاك في التراث الاعتزالي نحو لم يسبق إليه ، وفتح النواصي أبواب التصديفة المجددة للشك ، في التصسورات الاجتماعية والتأولات الفكرية والدينية المتعارف عليها ، على نحو لم يسبق إليه أيضاً .

إن مبدأ الشك الذي اكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وحرر الشاعر ، داخلياً من قيود النقل والتقليد . ولذلك كان اتصال بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه « كتاب الشكوك » لا يمكن

عندما تستخلص من الحدث ، في الحاضر ، خصائصه الأساسية التي تميزه عن الأمصيل من القديم من ناحية ، وتصله به في نفس الوقت ، مما يؤدي أن يرتبط في القيمة ، أو إثباتها ، بأصول تحدث الحسن والقيح من الشعر . بنض النظر عن الزمان والكان .

ولقد دعم الفكر الاعترافي الأساس النظري للنقد العقل . وذلك بتأكيد مبدأ « الحسن والقيح العقليين » . أن هذا المبدأ يعني ، على المستوى النقدي ، الإعلاء من القديم لمجرد القدم ، والتفويت من الحدث لمجرد الحداثة ، ويرد عنصر القبية في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقيح ، بنض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات العقلية ، وكما يدعم هذا المبدأ الأساس الموضوعي للنقد ، فيتجاوز به إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم ، فإله يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، يجعلها متبعية على الهجوم ، وقادرة على الوجود .

وفي هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصير الشعر الحدث عن أساس عقل راسخ . لقد رد الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تقييدها في مبدأ « الصياغة » و « التصوير » . والصياغة مبدأ يلجج الانتظام الفسوي الفريد لأبيات الشعر (٦٢) ، منفردة « كان إليتها بأسمره كلمة واحدة ، وكان الكلمة بأسرها حرف واحد » . ومقتضى يجمع بينها قرآن ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدي هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى . والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظا بأبائها يامج بها « وبنهاها في كلامه ، وأن كان واسع العلم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ ، أم التصوير فهو بعيد يلجج الخصائص النوعية للشعر » . من زاوية القديم الجدي للعلمي ، ما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية ، أو الغزى الدنيى المتعارف عليه ، وبالتالي اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للمعطيات ، بل انكشافه للممكن منها ، وتأييده إزاء الصفة التي تقبيل فيفتح مهبسا طرفان ، يملوان على الفهم الحرفي للصدق والكتب (٦٤) . وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنن ، وتكتشف الخصائص الجدرية التي تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، من زاوية التشكيل الذي يؤسس ميارا للقيمة قى الجميع . باختصار تتجلى قيمة الحسن ، في مقابل القبيح تتجدد . يتجاوز الزمان ويسوى بين القديم والحديث ، عن حيث هما شعر .

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفض شعر الحديث لا يبدو أن يكون « راوية غير بصير بجوهري ما يروى » ولو كان له بصير لعرف موضع الجيد من . وفي أي زمن كان . (٦٥) ويؤكد أن تصنيفه للنوايس والمجمل فيفضل الأول (لمحدث) على الثاني (القديم) (٦٦) . ويذهب إلى تأكيد قيمة النوايس على أساس جردة السبك والصدق بالصنعة « وأن تأملت شعره فضلتها إلا أن تعترض عليك فيه الصبغة » . ترى أن أهل البلد أبا الشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فأنك لا تبصر الحق من الباطل » (٦٧) .

وبمثل هذا الفهم لمبا الحسن والقيح ، يمكن الداع عن مخالفة شاعر كابي تمام للقدم ، على أساس أن المهم في الشعر هو الجودة لا الغاية . والجودة يمكن أن تتجلى بالتصورات

أن تفصله ، رغم ضياعه ، عما يقوله النظام من أن « الشباك أقرب إليك من الجاحظ ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم يشتمل أحد من اعتقاد أن اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك » (٦٨) صحيح أن واصل بن عطاء ، صديق بشير القديم ، ومندوحه ، تنكر لصدقته مع الفصاح ، يوم أن قمره بشار على للسلمات التي تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الفصاح ، بل حدد حياته ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، أن النظام عاجم النوايس لمجونه ، واختلف معه في مفهوم « الفسوة » . ولكن هل كان يستطيع بشار والنوايس خوض المجالات الخطرة دينيا واجتماعيا ، ولولا مشاركتهم في بنية فكرية اشمل أسسها المعتزلة والفلاسفة في مواجهة بنية النقل ؟

ولقد ايلع أبو تمام أهم شعره في مناخ اعترافي واضح ساد منذ تولى الامون وامتد حتى نهاية عهد الواثق ، وبين هذين المهدين ، وهي رجالة الدين تآكروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده ، وعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، إلى فكر أول فيلسوف عربي ، وأول شاعر لكتاب الشعر الأرسطي وأعطى الكندي انذى عاصر أبا تمام في النشاط ، بل نقده في مجلس المتعصب ، ولذلك حصر الأمدى أنصار أبي تمام في « من يميل إلى التدقيق ونسفي الكلام » وقرن هذا الشعر بيشير شعر أبي تمام ، لأن « شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم » (٦٩) .

- ٧ -

أن هذا التجاوز والتداخل بين المستوى الفكري والإدبائي من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» في مقابل « النقد القديم » . وإذا كان للتفويت والتقليد من أهل السنة يمثلون النقد القديم فإن المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث .

ويرتد الفارق الأساسي بين النقيدين إلى جذور الحركة في الميول النقدية نفسها . أن النقد الأول (القديم) نقد نقل ، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي ، أو - بعبارة أدق - استقاط الماضي على الحاضر ، على نحو يخلع القيمة على التشابه مع الماضي ، ويسلبها من المخالف له ، مما يؤدي إلى الفناء أو وجود فعل للحاضر ، والعجز عن إدراك أي أصيل فيه ، أما النقد الثاني (الحديث) فنقد عقل ، يبدأ من الحاضر نفسه ، ليحاول اكتشاف اتجاهه وتقبله وتبريره ، لينتهي إلى إدراك قيمته ، مما يمكنه من تقبيل الأصيل من الحاضر ، باعتباره محاولة تتجلى لأدب منها ، وإضافة تستحق الوصف بالقيمة ، لذاتها وفي ذاتها .

ولذا كان الناقده النقل يعتمد على ما ينقل من أحكام ، أو يخيلها من انطباعات ، فإن الناقده العقل يعتمد على ما ينقل من خواص ، وما يستنبط من مبادئ . إنه ناقد يبحث عن جوهر الشعر ، في ذاته ، بنض النظر عن التعصب القبلي لزمن القائل أو شخصه ، والبحث عن جوهر الشعر بقوه ، ضمنا ، إلى صياغة ميارا للقيمة ، أعني ميارا يجرده العقل من اللصائد القديمة والحديثة عن السواء ، ليؤد العقل فيجعل منه أساسا للتقبل والحكم . صحيح أن حركة العقل ، في هذه العملية ، تقفل متوجهة بقوة الحاضر وسعرة جنة الزمان ، إلا أنها ، بسبب تغيريها ، تتنهل إلى قواعد ثلاث ضيقة . موضوعية ،

المحدثين ، منذ عهد بشار ، أئمة كاثمتهم في الشعر القديم ، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث ، ويهدون لهم الطريق إلى فهم جوانبه ، فقصروا في الفهم ووتوا في الجهل ، فعادوا الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما . والإنسان ، فيما نقول الصولي ، هو ما جهل ، « ولو سكنت من لا يدري لاستراح الناس » .

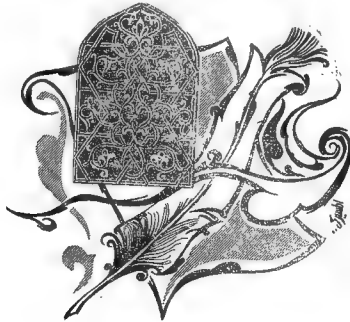
وبذلك كله يمكن أن يقال (٧٨) : « أفنى الشعر ماغضى فلم يعطك غرضه إلا بعد ساططة منه » .

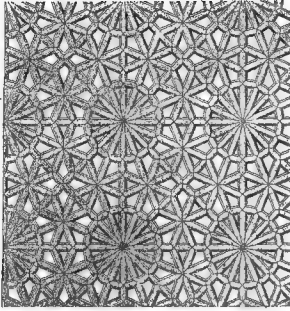
ان التمسك بهذا الفهم الجديد الذي يقرن الجودة بالضموض هو الذي دفع المحدثين من النقاد إلى السخرية من التقليديين ، وبالتالي القول بأن اللغويين لم يجدوا في شعر

هوامش

- (٢٥) ديوان أبي تمام ٢٥٩/١
- (٢٦) ديوان أبي تمام ١٦٠/٢
- (٢٧) يقول أبو تمام : (د د ٥٥٢/٤ وقارن بنفسه ٢٠٩/٢ ، ٥٧٢/٤ ، ٥٧٠)
- أما قصيدته لشاعر غلبت أبي له
- أدركته أدركني حرفة الأدب
- بغربة كالفراخ الجرد أن برقت
- بأروية ودعت بالخلف والكلب
- (٢٨) يقول أبو تمام :
- عريضة تأسى الأديب وحشيتها
- لما تحل على قلب ليرتعل ٢٠/٣
- فراثب ثلاث في غنائك انسها
- من لجهده فوس الأبر فراثب ٢١٤/١
- المسيرة وحسبها كثر يسا
- حركات أهل الأرض فوس سكون ٢٢٩/٣
- غذما مغربة في الأرض أكنسة
- يكل فهم غريب صديق لغريب ٢٥٨/١
- يفسدون مغربات في السبلاد لسا
- يزلن يزكنن في الأقال مغربا ٢٣٨/١
- (٢٩) ديوان أبي تمام ٢٨٨/١
- (٣٠) ديوان أبي تمام ٢١٤/١ ، ١٠/١
- (٣١) زمر الأديب (ط زكي مبارك) ١٥٩/١
- (٣٢) ديوان أبي تمام ٢٤٩/٢
- (٣٣) ديوان أبي تمام ٢٢١/٣
- (٣٤) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٣٥) ديوان أبي تمام ١٧٩/٣
- (٣٦) ديوان أبي تمام ٥٨٣/٤ - ٥٨١
- (٣٧) ديوان أبي تمام ٩٦/١
- (٣٨) ديوان أبي تمام ٢٢٩/٣
- (٣٩) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٤٠) ديوان أبي تمام ٣٥٠/٢
- (٤١) ديوان أبي تمام ٣٤٩/٢ ، ٤٤٠/٤
- (٤٢) ديوان أبي تمام ٣٦٤
- (٤٣) ديوان بشار ٧١/٤
- (٤٤) الألفاظ (ط دار الكتب) ٢٤٢ - ٢٤١/٣
- (١) طبقات ابن اللذان (ط - لسانك) ص ٢٤
- والمرشح (ت - البيهقي) ص ٣٩٢
- (٢) الكامل للمبرد (ت ابن الفضل إبراهيم) ٢/٢
- وأخبار أبي تمام (ط - لسانك) ص ١٧ وطبقات ابن اللذان - ص ٨٧
- (٣) المرشح/ ٤٤٠ ، ٤٦٥
- (٤) لسان العرب ، مادة « جت » وكشف القنون (ط - شهاب) ٧٩/٢ ، ٢٧٨
- (٥) أمال المرقفي (ط - الحلبي) ١٤٥/١ وكسان بطبقات ابن اللذان/ ٩١ - ٩٢
- (٦) كتيبة ودمية (ط - بيروت ١٩٧٢) ص ١٨
- (٧) قارن بين ما جاء عند الجاحظ ، حل سبيل الخلال ، في البيان والتبيين (ت - حسان) ٥/١ - ٦
- ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٧٧ وما جاء في كتيبة ودمية/ ٢٨ - ٢٩ ، ٥٤ - ٥٥
- (٨) البيان والتبيين ٢٢/٤
- (٩) ديوان أبي نواس (ت - أحمد الززال) ص ٦٢٠
- (١٠) المرجع السابق/ ٦٠٤
- (١١) المرجع السابق/ ٦٣٩
- (١٢) المرجع السابق/ ٦٠٠
- (١٣) المرجع السابق/ ٢٢٠
- (١٤) المرجع السابق/ ٥١٩ حيث يقول :
هذا زمان القرد لا تخضع
وكن لهم ساسا مقلما
- (١٥) المرجع السابق/ ٣٩٤
- (١٦) ديوان أبي تمام (ط - لسانك) ١٥٤/٢
- (١٧) المرجع السابق/ ٢٣٦
- (١٨) ديوان بشار (ط - لجنة التأليف) ١٣٧/٤
- (١٩) ديوان أبي نواس/ ٤٧٣
- (٢٠) ديوان أبي تمام ٢٧٢/٢
- (٢١) ديوان أبي تمام ٩٠/١
- (٢٢) ديوان أبي تمام ٢٨٢/١
- (٢٣) ديوان أبي نواس/ ٥٧
- (٢٤) ديوان أبي تمام ٣٩٢/١

- أبي نواس الكلام وانتقل إلى القصر • وقارن بدويان
أبي نواس/٥٣٠ ، ٢٦٥
- (١١) الديوان ١١/٦
- (١٢) للوازلة الأولى (ت • السيد مقرر) ٤/١ - ٥
- (١٣) راجع الديوان ١/٥ ، ٣٣٦/٣
- (١٤) الديوان ١٣٠/٣ ، ١٧٤/٥ - ١٧٥ ، والبيان
٢٤/٤
- (١٥) المرجع السابق ١٣٠/٣
- (١٦) المرجع السابق ١٢٩/٣
- (١٧) المرجع السابق ٢٧/٢
- (١٨) أشعار أبي تمام/٥٣
- (١٩) ديوان أبي تمام ٧٧/٢
- (٢٠) الصفة لابن رشيق (ط محيي الدين عبد الحميد،
٢٥/١ - ٢٦
- (٢١) للوازلة ٢٥/١
- (٢٢) ديوان أبي نواس/٢٦٥
- (٢٣) البيان والتبيين ٢٠٦/١
- (٢٤) المرجع السابق ١٤١/١
- (٢٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة (ت •
عبد الرحمن بنوني / ٧٦
- (٢٦) للرجع السابق/٢١٣
- (٢٧) المرجع السابق/٢٢٠
- (٢٨) لنقل السائر لابن الأثير (ت • الحلواني) ٦/٤ - ٧
- (٢٩) رسائل الجاحظ (ت • هارون) ١٦٠/٢
- (٣٠) الديوان (ت • هارون) ١٣٢/٣
- (٣١) مؤلفات الكندي الموسيقية (ت • زكريا يوسف)
ص ١٠٤ - ١٠٥
- (٣٢) ديوان أبي تمام ٥٩٣/٤
- (٣٣) تأويل مختلف الحديث لابن قتبية (مطبعة
كرديستان) ص ٧٠ ، ٧٨
- (٣٤) راجع الألفاني ٢٣٢/٥ وما ينحصه ، ١٥٥/٣ ،
والنوشح/٤٠٨ - ٤٠٩ ، ٥٠٢
- (٣٥) كمال أدب الفناء (ت • غطاس ششبة) ص ٣٠
- (٣٦) للنوشح/٣٨٤ ، وأشعار أبي تمام/٢٤٤
- (٣٧) كمال أدب الفناء/٣٠
- (٣٨) الألفاني (ط • السامي) ١٣/١٦ والرمسالة
المروضة (ت • محمد نجم) ١٤٢
- (٣٩) للنوشح/٣٨٤ وأشعار أبي تمام/١٧٦
- (٤٠) رسائل الكندي الفلسفية (ت • أبو ريدة)
١٠٣/١
- (٤١) مقدمة الأنوار لابن قتبية ، والقصر والقصر
(ت • شاذلي) ١٠٣/١
- (٤٢) رسائل الكندي ١٠٣/١
- (٤٣) قارن بالألفاني ١٤٩/٣
- (٤٤) في طبقات ابن القيم (ص : ٢٧٢) • كان
مذهب النظام في أول أمره القصر وانتقل إلى الكلام ومذهب





التراتب الخوي العربي



الدكتور تمام حسان

أولا : النحو :

كانت الدوافع التي دفعت إلى الدراسات الخوية في التراث العربي متعددة ومتنوعة . فلقد كان منها ما هو ديني وما هو قومي وما هو سياسي واجتماعي . ونستطيع أن نسوق طائفة من هذه الدوافع التي سيكون الأهم بها عوننا لنا على فهم بعض الأمور التي سنورد ما فيما بعد .

١ - كان المسلمون وما يزالون حاضرا على شريط النص القرآني والحفاظ عليه أن يتطرق إليه تحريف في بنية الكلمات أو لحن في إعرابها أو لبس من أي نوع في معاني الجمل . فلما اتسمت الفتوح الإسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الأمم المغلوبة حدث ما كان لابد أن يحدث من ضعف للملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ في تلاوة القرآن ففسح أولو الأمر من المسلمين إلى ضبط النص القرآني بالشكل .

ولقد قام أبو الأسود الدؤلي بهذا الضبط بالشكل وقصة ذلك معروفة ومشهورة . وهنا نستطيع أن نأمر أن منه أبي الأسود بنشأة النحو

تجاد تملكو قيامه بهذا الضبط وأن القيمة الحقيقية لهذا العمل تتمثل في اختراع أسماء للحركات والسكون لأن هذه الأسماء يسرت خلفاء إلى الأسود إدراك الإطار في ظاهرة الإعراب وإقامة دراسة نظرية لها . ومن هنا جاء النحو مبنيا على الأعراب والعامل .

٢ - فتح الله على العرب أراضى لم يظاها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن العرب مطلقا . وقد دخل العرب إلى هذه البلاد وفي أيديهم كتاب الله يريدون أن يلقوه بالأمم بالحكمة والموعظة الحسنة وليس بمجرد القهر وخذ السيف . وكان على العرب أن يستبطن ويطلع من أبناء الأمم المغلوبة مجلس التعليم فيخلق منهم ثقافات تتمازج مع دعوتهم التي يدعو لها وأما أن ينشئ لنفسه ثقافة يعتز بها كما يعتز هؤلاء بثقافتهم ويكون بها أستاذ هؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما في أيدي الثقلين ليستطيعوا أن يكتسبوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذي جمع

● التراث اللغوي العربي

الغالب والمغلوب في زعالة واحدة - كيسان الدولة الإسلامية - وهكذا نشأت الدراسات اللغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة *

٢ - إذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط المصحف فإن خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو : وقد كانت الفترة التي تلت موت أبي الأسود فترة بناء القواعد المفردة في بنية نحوية كلية حتى اكتمل البناء بعبد الله بن أبي اسحق الحضرمي الذي كان « أول من بصر النحو ومنه القياس وشرح الملل » (١) . وبهذه الأولوية يعتبر ابن أبي اسحق هو المؤسس الحقيقي للنحو العربي وهو الذي فصل ما بين النحو (أو العربية كما كانوا يسمونه أحياناً) وبين اللغة أو الفن (أو لغة اللغة كما نعرفه الآن) . فلقد سأله يونس عن كلمة « السوق » (والمقصود بها دقيق الحنطة) هل ينطقها أحد من العرب بالضاد ؟ فأجابته الحضرمي : نعم . عمرو بن تميم قولها . ثم قال له : وماذا تريد إلى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس . أي دع فقه اللغة عليك بالنحو . ولم يكن البناء النحوي يكتمل في يدى ابن أبي اسحق حتى انضمت خواصه الأساسية ومنها :

١ - أنه قياس مطرد *

ب - أنه يفسر المصوغ المسبوبة من العرب من جهة الصواب والنطق :

ج - وأهم من ذلك أنه يعين على إنشاء جمل جديدة تتصلب بالصواب وإن لم يرد مثلها في التراث لأنها مطابقة في صيغاتها التركيبية للأقبيسة النحوية .

وكان هذا التصر الثالث هو الصيغة التي جمعت الموالى حول راية النحو فكانوا تلاميذه في البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى لا تكاد نعد العرب الإتحاح بين النحاة إلا أفراداً . لقد كان الموالى في ظل الدولة الأموية يعيشون على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية أو الناحية الاجتماعية . فلم يحصل إلى أماكن مرموقة في المجتمع منهم إلا من نشأ في وسط العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية

وخلف وانحس البعري وابن سيرين ويشار ابن برد وغيرهم . فلما عرف الموالى أن النحر طريق إلى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق إلى منحهم مستوى الزعالة والمشاركة في قضايا المجتمع الأموي سارعوا إلى تعلمه فكان على النحو أن يتقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمي الاستقرائي الذي يقسوم على طلب القاعدة من خلال السموغ عن العرب إلى الطابع التعليمي الاستنباطي الذي يحكم على صواب الأمثلة من خلال القاعدة . كل ذلك كان بسبب الدوافع الاجتماعية والسياسية التي تتمثل في رغبة الموالى في تبوؤ مكانة ما في المجتمع الجديد . وسبح عرف الناس كتاب سيبويه ودوا لو اتخذوه متناً لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة على الأصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء يصنعون المختصرات في النحو ولعل الكسائي كان من أوائلهم (٢) .

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بأنه « صناعة » ، وفرق الدارميون من بعد بين الصناعة والحرفة . والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل بالتمسك أي أنه قواعد مقررة وأدلة ، وجد العالم بها أم لا » (٣) . وإذا قال القدماء : « صناعة الشعر » فإنا ينبغي بهذه الفهم أن نفني عن معنى هذه العبارة أمراً :

١ - صناعة الشعر بمعنى تزييفه ونسبته إلى غير قائله .

ب - الاشتغال بتفسيح الشعر أو بتلويحه .

وإن نفهم صناعة الشعر بأنها عمود الشعر وقواعده عروضة التي يراعيها الشاعر في الصياغة والناقد في التقييم . ولعلنا بعد ذلك أن نفرح كيف كان النحو صناعة . إذا كان الإيستيمولوجيون أصحاب نظرية المعرفة يفرقون بين العلم المضبوط الدقيق وبين العلم غير المضبوط لأن من الخير أن نسوي في الفهم بين ما كان العرب يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المضبوط . أن خصائص العلم المضبوط هي الموضوعية التي تتمثل في الاستقرار والناقص وإمكان اختيار صنف النتائج ثم القيود الذي يتمثل في ارتقاسه مبدأ الحتمية (ويسميه ترانزا العربي القياس) وفي تجريده الكليات أو التوازيات ، ثم التماسك الذي يتمثل في عدم التناقض وفي التصنيف لتكامل ثم الاقتصاد الذي يتمثل في الاستعانة بالاصناف عن المفردات وفي استعمال القواعد . وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو . فلقد قام النحو في نشأته على الاستقرار الناقص إذ

يستطيع فيه اجتهدا ولا إليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ أو ترتيبه أو مطابقة .. الخ .

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان عمل النحاة أن يجرّدوا صوراً أصلية لناصر التحليل النحوي (بدا بالعرف وانتهى بالحمل والقرعة) قبل أن يتكلّموا فيما إذا كانت هذه الصور « تستصحب » في الاستعمال أو يمثل بها عن الأصل . ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الأصلية (سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة) التي جرّدها النحاة من قبل وكل صورة مجردة للحرف أو الكلمة أو الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الأصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب معدوم في أدلة النحو أن « ما جاء على أصله لا يسأل عن علته » « استصحاب الحال من الأدلة المتبصرة » (٥) ثم أن « من تمسك بالأصل خرج من مهدة المطالبة بالدليل » (٦) « ولو كان هذا الدليل شاهداً من المسوع على صحة الحكم النحوي ، أي واحداً من القواعد النحوية المرولة . ولعل هذه هو السبب الذي جعل النحاة يمسكون من الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الأصلية فلم يزم يستشهدون مثلاً على أصمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفعل عليه كما لم يستشهدوا على أصمية المبتدأ ولا تعريفه ولا على عراك عن العوامل اللغوية الخ وأما جاءت شواهدهم دائماً عند الحاجة إليها في أحوال مثل »

١ - عند تفصيل القول في شرح القواعد بصب الشروط والقصران اللغوية كالتربية والمطابقة والتضام .. الخ .

ب - عند سوق القواعد الفرعية كجسواؤ الابتداء بالتركه وجسواؤ الإخبار بالزمان عن الجئة في حالات خاصة .

ج - عند إيراد الشاذ أو القليل أو النادر ونحو ذلك .

ذلك بأن الكلام في مثل هذه الأمور إما زيادة على استصحاب الأصل وإما خروج عن الأصل .

وأما التماس فهو بحكم التعريف « حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه » (٧) . ولقد عرفنا أن المنقول هو المسوع من كلام العرب الفصح بطريق الرواية أو المشافهة : « أما غير المنقول فاما أن يكون استعمالاً يتحقق فيه القياس كان نبئ جملة لم نسمها من قبل قياساً على ما سمعنا من العرب (أي قرأنا في كتب الادب الجاهلي الأسلاف) . وأما أن يكون غير المنقول تسمية حكم نحوي حكم النحاة به

قنع النحاة بالنظر في المسوع وقاسوا عليه غير المسوع ، وفي النحو إمكان اختيار صلتق القاعدة بإيراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء . وفيه الحتمية وهي القياس وفيه تجميع الكليات وهي الابواب النحوية وفيه عدم التناقض لأن أوله يتسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذي يجعل منه بنية لبناتها الاصناف أي الاقسام وفيه ترك الكلام في المفردات والاستغناء عنه بالكلام في الاصناف وهذه هي الوصية التي ذكرنا منذ قليل كيف وصي بها ابن أبي أسحق تلميذه يونس بن حبيب وآخرها فيه القواعد المطردة . وبهذا يكون النحو صناعة أو علماً مضبوطاً .

إذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية عضوية . والسؤال الآن يتجه الى الكيفية التي توصل بها النحاة الى بناء هيكل بنوي مجرد للنحو ، أو بمسيرة أخرى ما الصوري والمعالى التي « يستدل » بها النحوي حتى يصل الى بناء هذا الهيكل ؟ ليس الإجابة عن هذا السؤال تكمن في كلمة « يستدل » لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والمعالى عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الأدلة مصطلح « الاستدلال » ، وللمسوع أن « أدلة صناعة الأعراب ثلاثة : وهي كلام العرب الفصح المنقول نقلاً صحيحاً ، الخارج الى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم ينقل على ما نقل إذا كان في معناه ، وكذا كل مقين ، واستصحاب الحال » (٨) . ويعنى هذا أن المنطلق الأول للنحاة كان استقراء كلام العرب الفصح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الأولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن هيئات المسوع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الراقية والعلاقات الخلاقية بين عناصر هذه المسوع .

فاذا انتهى النحوي من الملاحظة والاستقراء اللذين أجراها على المسوع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ في التجريد وهو استخراج الحقول من المسوس . ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار إليه الاتقياس الذي سبق منذ قليل بعبارة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس أو الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التي يمكن أن نعتبرها ضوابط منهجية يسترشد بها النحوي عند نظره الى السماع أو الاستصحاب أو القياس . ومعنى كونها ضوابط منهجية أن من عرف النحو العربي وجعل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجعل الهيكل البنوي للنحو فلا

الحديث وأخيرا منها قضية المسحوق من الكلام
الفصحى ما هو ولماذا كان كذلك ؟

هل كانت الفصحى لغة قريش كما يزعم معظم
طلاب التراث العربي (أ) ؟ لقد بنى هؤلاء دعواهم
على أن قريشا كان لها من الأهمية في الجاهلية
ما أغرى القبائل العربية الأخرى باتخاذ لهجتها
لغة مشتركة للعرب جميعا ، فهم جيران الكعبة
وسدنتها ويقرب بلدهم مكة تقع سوق عكاظ
ولقريش رحلتا الشتاء والصيف والتجارة
الرائجة . ولكن هناك مسلمات تحول بين اعتقاد
وجاهة هذا الزعم هي :

١ - أن القرآن « نزل بلسان عربي مبين »
وليس بلسان قرشي .

٢ - أن القرآن نزل على سبعة أحرف وأوضح
ما يفهم من ذلك أن هذه الأحرف لا يمكن أن تكون
لهجة واحدة .

٣ - أن النبي حين أخبر عن فصاحة نفسه
عزا ذلك إلى رضاءته في قبيلة سعد بن بكر .

٤ - كان لهجة قريش من الخصائص ما لا
يشيع في الفصحى وغيره أشيع منه كشمس
الهمزة .

٥ - معظم نصوص الأدب الجاهل لكثير القرشيين
ولم تسمع عن شاعر قرشي جاهل فحل .

٦ - كان النبي صلى الله عليه وسلم يخاطب
وفود العرب بلهجات قبائلهم وفي ذلك إشارة إلى
فصاحة لهجات هذه القبائل وأن الفصاحة لم تكن
لقريش فقط .

٧ - أن النخلة حين حددوا القبائل اللصبيصة
التي يخلون عنها النحو لم يأخذوا عن قريش
وإنما أخذوا عن قيس ونعيم وأسد وطىء
وهذيل (٩) .

٨ - أن الذين زعموا أن لهجة قريش صارت
هي الفصحى لم يأتوا بدليل واحد مقنع على صديق
دعواهم وإنما يعتمدون على قرائن حالية هي دون
شك أصعب مما قدمت من هذه الأدلة السابغة .

والذي أراه أقرب إلى الصواب أن العربي الجاهل
والإسلامي كان من أصحاب الازدواج اللغوي
على نحو ما تكون نحن الآن فله لهجة قبلية تقف
بازاء ما نعرفه الآن باسم العامية وله لغة فصوى
هي التي نعرفها من خلال الأدب وله سليقة في
كل منهما ولكل من اللغتين أدوار في حياتها
فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبلية ومنها
ما يتطلب الاستعمال الفصحى ، وليس ذلك غريبا
علينا نحن الآن فكل منا يجعل العامية لحياته

من قبل على أصل مستنبط من للمسحوق ثم لوحظ
هذا الحكم بحسب الاستقراء في غير هذا الأصل
نعتبر النحو أن إثبات الحكم لغوي الأصل قد
جاء بطريق القياس كما في حمل أعراب المضارع
على أعراب اسم الفاعل أو قياس أعمال ما على
أعمال ليس .

بهذا يصبح الاستدلال مكونا من ثلاثة عناصر
هي : السماع والاستصحاب والقياس وتكون
هذه الأدلة هي عمدة النظرية النحوية العربية
ومحاور الهيكل البنوي للنحو على نحو ما تتضح
صورها من البيان التالي :



هذا وقد استعمل مصطلح الاستدلال في
المنطق وفي أصول الفقه كما استعمل في النحو
ومع أن المقصود به في الفروع الثلاثة هو استعمال
المقدمات المؤدية إلى الحكم نجد فارقا بين هذا
الاستعمال في أحد هذه الفروع وبينه في الآخر
فالاستدلال المنطقي استنتاج وينقسم إلى مباشر
ينتقل فيه الحكم من مقدمة واحدة إلى نتيجة ،
وغير مباشر يستعمل فيه أكثر من مقدمة ، ولزم
النتيجة فيه من المقدمات . أما في الاستدلال
الفقهى فالمقدمات أو الأدلة ليست قضايا منطقية
وإنما هي مصادر للتشريع كالقرآن والسنة
والإجماع والقياس والاستصحاب والمصالح
المرسلة والعرف الخ .. فإذا وازنا بين معنى
الاستدلال في النحو وبين معناه في هذين الفرعين
أدركنا أن هناك شبها بين الاستدلالين الفقهى
والنحوي وأن هناك بونا في الفهم شامسا بينهما
وبين الاستدلال المنطقي فالناية في الاستدلال
الفقهى استنباط الحكم الشرعي وهي في النحو
الوصول إلى القاعدة أما في المنطق فهي استنتاج
قضية لازمة من قضايا أخرى .

هنا بعد ذلك نستعرض الأدلة النحوية
واحدا بعد الآخر ولنبدا بأول هذه الأدلة وهو
السماع . وتحت السماع قضايا لا بد من
إيضاحها منها قضية الفصحى واللهجات ومنها
الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وإيضا أول أن
يتقدم عليها النحو ، ومنها تمسك اللغويين
والنحويين بنهج في الرواية يشبه منهج أصحاب

نحن الآلى فاجع جمو
عك ثم وجههم اليتا

كل هذا يدل على أن الشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحوي العربي على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها .

وكل أمة بحاجة إلى ذاكرة قومية تذكر بها ماضيها وتربتها القومي وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الأمم . وتاريخ كل أمة هو سجل هذه الذاكرة سواء أكان هذا التاريخ مروباً أم مكتوباً غير أن الكتابة أبعد في التاريخ غوراً وأبقى على الزمان من الرواية والشهادة . لقد حفظ العرب في الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصل إليهم من أساطير الأمم الأخرى وتاريخها . وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوان الأمم الأخرى . فمن ذكره الشعر فقد دخل إلى تاريخ العرب من أوسع أبوابه . ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر رواية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الأنساب وأيام العرب الخ . وهكذا أصبحت الرواية والشهادة نظاماً سلسولياً عربياً لحفظ التراث والامجاد القومية . ولقد سارت رواية القرآن وحفظه جنباً إلى جنب مع توليده ومازال أمره كذلك حتى اليوم . وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سبباً في نشأة علم الحديث وعلم السند أولهما للنقد الدخلى والنسائي للنقد الخارجى الحديث . وأذن نقاد الحديث برواية الأحاديث بالمعنى مع اختلاف فى اللفظ وسنرى فيما بعد أن تعدد المقررات فى القرآن ورواية الحديث بالمعنى كالآسبب سبباً فى تراث النحاة فى الاستشهاد بالقرآن والحديث على قواعد النحو ، أو بعبارة أخرى كالآسبب سبباً فى توقف النحاة عن بناء النحو على أفصح نصين فى اللغة العربية وحفاوتهم ببناؤه على لغة الشعر وكلام الاعراب . واصطنع النحاة فى توثيق المادة الروية منهج رجال الحديث على رغم اختلاف الغاية بين رواية اللغة ورواية الحديث ولكن الذى شجعهم على ذلك هو ما شاع فى العصر الاسوى من وضع الشعر ونسبته إلى غير قائله . منسج ما يلاى ذلك من لختلاف التركيبات الشعرية وترخصها فى ظواهر بناء الجمل وذلك أمر يروج إلى التحزب والتزئيق .

تصل عند هذه النقطة إلى المسوع . لقد علمنا أن أداة النحو لم تكتمل فى أيدي اللغوى وأبناء جيله وإنما كانت لهم ملاحظات مفككة هي فى أغلب الظن أكثر شبيهاً بملاحظات فقه اللغة منها بقواعد النحو . ولم ير حل مؤلاء إلى البادية

العادية ويخصص للصحن لكتسابه الخطايات ولنصلاة ولدعاء ولشرح للملومات فى التدريس ومواقف أخرى . وكما تختلف الفصحى فى نطقها وتركيبها فى هذا العصر يحسب البلدان العربية كانت تختلف فى الجاهلية بحسب انشبال ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لفظة العرب جميعاً ولم تكن لغة قريش فقط .

ثم ما الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ من المعروف أنه إذا اختلفت عبارتان وقد أقيمتا معنى واحداً فالفرق بينهما فرق فى الأسلوب . ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يحد إلى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب أسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يحد إلى الأسلوب فقط وإنما يعود كذلك إلى الاختلاف فى الخصائص التركيبية اختلافاً يبرز الثنائية التى نلمحها فى عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزناً وقافية ما حتم عليه أن يلجأ إلى الترخص فى تركيبه من جهة وإلى التوسع فى استعمال الدلالات الطبيعية كالجرس والتألف والمظاهر الأسلوبية الأخرى المشابهة يتم إلى اللجوء إلى المحسنات يلتبسها حيناً ففى المعنى وحيناً آخر فى اللفظ وأخيراً إلى اختلاف الإيقاع من بحر إلى بصسر وارتباط هذا الاختلاف بتوليد الأبرجة فى النطق والذى يهمن من كل ذلك هو الترخص فى التركيب لانه هو الذى يتصل بكتابتنا عن التراث النحوى . فهل يقبل فى النثر مثلاً أن يتخلف أعراب النابع عن أعراب المتبوع كما فى قول امرئ القيس :

كان كعباً فى عسراين وبله
كبير أناس فى بجاد مؤسل

أو قول الفرزدق :

وعلى زمان يا بن مروان لم يدع

من المال إلا مسحتاً أو مجلف

وهل يقبل فى النثر أن يكون المضاف إليه مصدراً ؟ « أما » كما فى قول تابت شرا :

هما خطنا إما أمار ومئة

وأما دم والقتل بالمر أجدر

وهل يقترن خبر المبتدأ بالألام فى النثر على نحو ما يقول القحيف العجل :

فلا تطمع آبيت اللعن فيها

ومنكمباً شئى مستطاع

وهل تسقط فى النثر صلة الموصول كما فى قول عبيد بن الأبرص السدى :

ومشاهدة الأعراب حيناً آخر وبذلك يكونون قد أوفوا بعض مطالب هذه النقطة دون بعض لأن جانب الرواية لا يمثل اللغة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسبة للنقطة الثانية اتجه النحاة إلى غير الأولى فدرسوا لغة الأدب وبالنسبة للثالثة جمع انتحاة بين اللهجات المدروسة ونسب يصفوا اهتمامهم إلى كل لهجة على حدة . وكذلك فعلوا بالرايعة والخامسة فجمعوا بين المشافهين المتصدين وجمعوا بين المصادر المختلفة التي فرق بينها مؤرخو الأدب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذرون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ - لقد سبق أن عرفنا أن الحفاظ على القرآن وبقاء نصه كان أقوى الدوافع إلى نشأة التراث اللغوي عند العرب وبذلك يصبح التزام للنحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له إذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراسة المخاطبة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا إلى اللغة الأدبية بالدراسة .

٢ - لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحاً بالنسبة إلى النقطة الثالثة والرايعة لأن الرواية كان يروى لجمع من الشعراء ذوي اللهجات المختلفة فيؤدي شعرهم بلهجته هو أو يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التي لا يمكن أن توضع كافة الفروق بين هجته اللهجات . فيمكن في هذه الحالة أن نزع من اللهجات تعددت بتعدد الرواة لا بتعدد القبائل . فافاً عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيراً في لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ - والسبب نفسه يغتفر للنحاة خلطهم بين عصور مختلفة من تطور اللغة في درسم النحوي إذ لا شك أن معاصرة الراوية للنحوي تجعل كل ما يقدمه الراوية متحدة إلى حد كبير في طريق الأداء غير صالح للكشف عن اختلاف العصور . وما كان للنحاة أن يلتبسوا الفوارق بين العصور من أي مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم بعض الإلام بالذليل الثاني وهو الاستصباح وتحته تأتي الفلسفة الحقيقية للنحو والنحاة ، لأن في الاستصباح انتقالاً من الطور الحسي الذي يتمثل في السماع إلى طور تجريدي قوامه إطار فكري مركب مفارق للحس تنسب إليه عناصر المسموع ، وإذا عدنا إلى الرسم البياني المعبر عن البنية التي جردنا النحاة للنحو العربي وجدنا السماع يؤدي إلى نوعين من التجريد أحدهما تجريد الأصول والآخر تجريد الألفية والأول منهما

لأنهم كانوا أصحاب سليقة ، ولم يطعنوا على العرب لأنهم لم يصلوا إلى استنباط قياسي مطرد . ولقد كان ابن أبي اسحق الحضرمي « أول من جمع النحو ومد القياس وشرح الملل وفسر يعطى على العرب وحول انقياس من انتحاه كلام العرب إلى » حدث غير المتقول على المتقول إذا كان في معناه « أي حوله من قياس استعماله إلى قياس نظري . وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوي المطلوب وهو للغة الأدبية (أو لغة القرآن كما نسميها الآن) وانتقاء القبائل التي تؤخذ عنها اللغة وهو الذي فرق بين العربية (النحو) واللغة (المتن أو فقه اللغة) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمة « السوق » التي مرصها عليه يونس بن حبيب . وإذا كان الحضرمي قد أشار بتجديده للنصاحة إلى شرط من شروط السماع (إذ يشترط في المسموع أن يكون نصيحاً) فقد كان على من بعده من النحاة أن يضعوا قيوداً تفصيلية للنصاحة تتكفل في معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينطلقون على أساسها القبائل . فعل المستوى الاجتماعي وقع الاختيار على اللغة الأدبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكاني اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التي سبق ذكرها من قبل أما على المستوى الزمني فقد حددوا عصر الاحتياج بما بين امرئ القيس وإبراهيم بن مرمة . (لاحظ أنهما شاعران مما يدل على اعتداد النحاة بالشعر أكثر مما يمتدنون بغيره) .

وقبل أن نتصدى بالنقد لهذه الاختيارات الثلاثة ينبغي أن نذكر ما يتطلبه الماصرون من الباحثين في اللغة مما يعنونه من حدود المنهج الحديث وذلك كما يلي :

١ - ينبغي أن يتجه البحث الوصلي إلى لغة حية (متغيرة) .

٢ - وأن تكون لغة الكلام أولى من لغة الكتابة أو الأدب بالبحث والدراسة كلما أمكن .

٣ - وأن تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط في البحث الواحد بين لهجتين .

٤ - أن تؤخذ اللغة عن شخص واحد من متكلميها يسمى مساعد البحث .

٥ - أن يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة ولا يجمع في بحث واحد بين مرحلتين .

وإذا نظرنا إلى صنيع النحاة وجدنا بالنسبة للنقطة الأولى أنهم اعتمدوا على الرواية حيناً

باع	يبيع	باع
وعى	يصى	وعى
توى	يتوى	توى
أكل	ياكل	أكل
رأى	يرى	رأى

فتنسبوا كل ذلك الى اصل وضع تركيب من حروف ثلاثة لا تثار في نطاق النظرية بما تثار به حروف الكلمات في نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وإبدال وزيادة الخ فالأصل اختل الأمر من الأفعال السابقة مثلا للاعتناء ما يلي :

أصل	فرع
أوعى	عد
أبيع	بع
أوع	ع
أكل	كل
أرا	ره

ومعنى ذلك أن الفعل « شرب » الذى جاءه سالما في جميع صورته يتسم باستصحاب الأصل لانه لم يتغير من أصل وضعه شيء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لان حروفه الثلاثة « الأصلية » باقية وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فقد « عدل بها عن الأصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الأصل » أو بمجازة أخرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال في أنواع الكلام الأخرى الا الحروف ومبعض الجوامد .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة إذ أن جملة واحدة تشتمل : « أبى نوق الشجرة » يمكن أن تبدو في عدة صور منها الصورة السابقة التى توافر فيها ركناء الجملة ومنها أنها في الإجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة في صورة كلمة واحدة هي : أبى وفى جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة في صورة المثلث وما أضيف اليه أى : فوق الشجرة . فلو أن للنحاة نظروا الى كل شكل من هذه الأشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يفسدوا ثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع للجملة بتحقيق لها به ركناء الاسناد فإذا حذف أحدها كما فى الحائنين الثانية والثالثة فلابد من تقديره موجودا لتتبعق بنية الجملة كاملة . ويتفق فى الحائنين الأخيرتين عدول عن الأصل وفى تقدير ما حذفت رد الى الأصل أى تأويل .

وبتمثل الرد الى الأصل فى الحروف والكلمة فى قول النحاة : « الأصل كذا » كان يقولون أن

مناطق القول بالاستصحاب ، والثاني مناطق القول فى المحمول عليه والمحمول والعلّة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات . لم يرتض النحاة العرب لأنفسهم منهجيا خالصا للوصف مبرا من العقلانية على نحو ما التزمه الإمبريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسمون الى الأطراد مهما كان الثمن ، وما دامت الملفة نفسها لا تفصل الى هذا النوع من الأطراد فلابد من اختراع كيانه مجرد مطرد ترد اليه أوابد اللغة . ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفى عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه أن النحاة كانوا يمتثلون أن الواضع الأول للغة بل العربى الفصحى نفسه كان يبنى نشاطه اللغوى على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة فى تكرار زعمهم أن العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم فى نفوسها علله .

قلنا إن اللغة لا تتسم بالأطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الأصلية والفريقية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الأطراد فى لطق النون فهى تنطق بالفتحة فى كلمة « ينطق » وبالشدة السفلى مع الإنسان العليا فى « ينطق » ويخرج فى نطقها اللسان كما فى « ينطق » وتنطق فى اللغة فى « أنا » وفى اللغة فى « ينطق » فأروا أنهم إذا فرقوا فى حدود نظام الملفة بين كل هذه الأنواع التى فرق بينها الاستعمال فإن ذلك يتنافى مع خاصية عامة من خواص « الصناعة » وهى « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل النونات المذكورة أصلا سموه « أصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول اليه تلوون الحرف وذلك بتمطع ساكتا بهمزة مكسورة وجعلوا الرمز الذى فى الكتابة العربية دالا على هذا الأصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . ونحن نكلم سيئويه فى باب الاغنام من كتابه عن الحروف العربية جمعل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعا وقصد بالاصول أصول وضع الحروف .

وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم أطراد الكلمة بما نلاحظه من صحة واعلال واختلاف صيغ الماضى والمضارع والأمسر فيما يلى :

ضرب	يضرب	اضرب
وعد	يعد	عد
قال	يقول	قل

عليه ولما كانت الجبال مسبوبة بحرف
النداء « يا » وهي لا تدخل ما فيه إلّا ثم تصلح
الطير للطف على الجبال في نظر النحاة الآخرين
ولذلك صرفوا المعنى على التخييل بالمعطف عرب
فضلا في قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا
يا جبال أوبي معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصل القعدة
تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا
إلى حد كبير بالمثل الأفلاطونية . وكثيرا ما
وجهنا النقد إلى النحاة العرب لاصطناعهم هذه
التجريدات واعتمادهم على المياريّة العقلانيّة في
نشاط يفرض المحدوثون له أن يتم بواسطة الوصف
ويستشهد النقاد المحدوثون في تقديم لهذه
العقلانيّة النحويّة بما كتبه الصوفيون من علماء
اللغة في الغرب وبخاصة أتباع ديسوسور العالم
السويسري وبولوفيلد العالم الأمريكي . ولكن
التطورات الحديثة في الغرب وفي أمريكا بالذات
أطمت من شأن وجهة النظر العقلانيّة إذ نادى
تشومسكي أبو المذهب التحويّل بالاعتماد في
التحليل على بنية عميقة غير منظورة تستنبط منها
بنيات سطحية متعددة وقال إن الالتزام بالوصف
دون التعميم بالتجريد التزام بالثقّة على حساب
الحق ، فهل في ذلك ما يرد اعتبار النحاة
العرب ؟ الذي أستطيع أن أقوله هنا أن وجهة
النظر العقلانيّة لدى اللغويين الغربيين ليست
وليدة اليوم وإنما سادت أيام لغة بورروايال في
فرنسا ولدى هوبلث في ألمانيا وأن النحاة
العرب لم يكونوا يذهبوا في ارتضاها وأن فكرة
« الاستصحاب » مأزول من أنبل ما جاء به
النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا ما يشمل
الأصل والمدول والردي في وقت ما ، أقول هذا
وأضيف إليه أن نقاد الفترات قديما وحديثا لم
يفطنوا إلى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وأن
طبقوها مع كل تقدير وتخييل . بل إن النقاد من
بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقية
للعرب هي دراساتهم النحويّة ربما كانوا يدركون
هذه الحقائق إدراكا غامضا لم يمكنهم من
التصريح بأساس حكمهم .

وهنا نصل إلى الدليل الثالث وهو القياس ،
وهو أوجه النحوى ما يطلق عليه في متجى العلوم
« مبدا الحتمية » . ولقد سبق الإشارة إلى أن
« القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات
التي يستعمل فيها . فهناك القياس الاستعمالي
وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حول
المتكلم ومن ذلك العبارة المشهورة : « انتحاء
كلام العرب » وهذا النوع من القياس هو وسيلة
اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الأجنبي للغة

« قال » أصلا « قول » وأن « باع » أصلا
« بيع » أما المدول عن الأصل فإن مساكنه تختلف
في حالة الحرف عنها في حالة الكثرة وفيهما عن
حالة الجملة . ففي الحرف يكون المدول عن
الأصل بالانقلاب أو الإغفاء أو الإدغام ولدى الكثرة
يعدل عن الأصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو
الإبدال أو الزيادة أو السبك أو الفك . أما في
الجملة فإن المدول عن الأصل يكون بالاستتار
أو الحذف أو الزيادة أو الفصل أو الإضمار أو
التضمين أو التقديم والتأخير ويكون الرد إلى
الأصل بتقدير المستقر والمحذوف الخ .

أما أصول القواعد فهي القواعد التي لا نقيدها
الشروط كرفع الفعل والمبتدأ وتقدم الفصل
على الفعل وكون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة
الخ والقواعد الفرعية مدول عن هذه القواعد
مفروض بشروط تتصل بالمعنى كاشتراط أمن
اللبس أو بالمبنى كجواز الترخّص في مطابقة
الفعل للفاعل من حيث التانيث عند الفصل بينهما
وهو الذي ينص عليه ابن مالك بقوله :

وقد يبيح الفصل ترك التاء في
نحو إني القاضي بئث الواقف

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهو
الذي يظهر من قول ابن مالك :

ولا يجوز الابتداء بالنكرة
ما لم تفد كمتد زيد نكرة

وكقوله في الأخبار بالزمن عن المبتدأ الحسى :

ولا يكون اسم زمان خيرا
عن جثة وإن يفد فاخيرا

فقوله « ما لم تفد » وقوله : « وإن يفد »
اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل المساعدة
فرعية مدولا بها عن الأصل وإنما يكون ردسا
إلى الأصل بالنص على ذلك الأصل ولكن هناك
نوعا آخر من الرد إلى أصل القاعدة يسميه النحاة
التخييل وهو من القاعدة بمكان يفسد مكان
التقدير من تأويل أصل وضع الجملة ، وانفرد
بينهما أن التقدير يعيد التركيب إلى أصل قريب
متبادر إلى الذهن كما سبق في تأويل عبارتي
« إبي » و « فوق الشجرة » إذ قدرنا كلا منهما
بان الأصل « إبي فوق الشجرة » . أما التخييل
فانه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون
عزو التركيب إلى أى واحد من الأصلين تخريجا .
مثلا ذلك قراءة « يا جبال أوبي معه والطير »
بنصب الطير . فالطير معطوف على المنادى
وتابع له عند عيسى بن عمر والمقرر أن تابع
المنادى له حكم المنادى في دخول حرف النداء

الضمير لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط. وفي كتاب الأصول لابن السراج (١١) نماذج من هذه التراكيب تدور حول الإخبار عن « أنثى » مع تعدد الموصولات ، ومنها : -

- ١ - التي التي قامت في داره هند عمرو .
- ٢ - اللذان اللتان قامتا في دارهما الهندسان العمران .

- ٣ - التي التي في داره هند عمرو .
- ٤ - التي التي ضرب عمرو زيد .
- ٥ - التي التي أخته أمها هند زيد .
- ٦ - التي التي أختها هند أخته زيد العج .

وهكذا نرى النحو العربي ينتج اشكالا من التراكيب ويحمل لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية في كل تركيب منها تنحدي ذاكرة للتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتناهي مع قاعدة لغوية هامة هي قاعدة الاقتصاد في الجهد العضلي والدلني ولهذا مسحها النحو ورفضها الاستعمال . ذلك هو قياس الانسداد أو قياس انتاجية النحو والطابع الخلاق فيه . وهناك قياس « الاحكام » الذي اشترنا اليه سابقا يحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « أي » على « بعض » و « كل » وفي كل ذلك يعطى للمقيس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه . فقياس الانسداد قياس ما لم يسمح عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمح من العرب ولم يطرده في القواعد والاحكام .

بهذا فصل الى الركن الثالث من أركان القياس وهو العلة . ويتبين ان تفسير هنا ان ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لان استصحاب الأصل من الأدلة المعتبرة (١٢) وانما يسئل ما خالف الأصل . ولقد وقر في نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يذكرون علما ما يقولون ويملكون بعض ذلك ويقولون بعضهم (١٣) في ذلك وليس شيء مما يفسرون اليه الا وهم يحاولون به وجهها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالمثل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجرّدون المثل تجريدا يبررون به الإقضية التي يختارونها فكانت غايتهم في ذلك ان يجعلوا تمديدا للحكم من المقيس عليه الى المقيس امرأ مقبولا ومقبولا ويعبروا بين الأصول التي جريدها وبين أن تبسدها كأنها خف عشواء أو خطوة في ظلام داس اذ تقسوم العلة واطقة عقلية بين الستمعل المحس والمجرد العقل وتعطي المجرّد نوعا من التفسير والايقاض الذي هو بحاجته اليه وليست عقل النحاة كمال المناطقة فلقد جعل أرسطو المثل اربعا هي : المادية والفاعلة

الوطنية لقوم غريباء عنه وهو الذي يستعمل في ساعات الدراسة بالمدراس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقي وقد سبقنا الاشارة اليه والقياس النحوي وهو « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان في معناه » فالقياس الأول عمل والقياس الثاني عقلي والثالث منهجي . وللقياس النحوي أركان هي :

- ١ - المقيس عليه (ويسمى تجوزا الأصل) .
- ٢ - والمقيس ويسمى الفرع .
- ٣ - والعلة (التي تجمع بينهما) .
- د - والحكم (الذي ينسحب من المقيس عليه على المقيس) .

اذا نظرنا الى الهيكل البنيوي للنحو العربي (الشكل البياني السابق) وجدنا انه لا يقاس الا على المطرد سواء اكان هذا المطرد مستصحبيا كضرب أو معدولا به عن الأصل كقال وباع وشرط. الاطراد أن يكون في السماع والقياس جيبيا لأنه لا يقاس في مطرد في السماع فقط ولا في القياس فقط ولا على غير المطرد فيهما « هذه وقد يعتمد المقيس عليه مع وجدة الحكم كقياس « أي » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « يقضي » ومن التروائد العامة أنه « يحمل القس على شدة كما يحمل على نظير » (١٤) . اما تعدد المقيس عليه مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للأصول التي يقتضون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . أي أن بعض النحاة يقيس عن أصل ما فيأتي في المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فيأتي في المسألة نفسها بحكم آخر وتعتمد الاجتهادات في المسائل على هذا النحو ويقولون الكلام في أوجه الخلاف وتوضح كتب النحو تبعا لذلك .

اما المقيس أو المحمول فهو المجال الذي حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتسابي للقياس النحوي اذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركييب على التركييب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربي من قبل ويختلف النحاة حول تصفير ما يسمى به من الحروف والافعال فيقولون اذا سميت شيئا « على » (وهي حرف جسر في الأصل) فكيف تصفروه وتثنيه وتجمع ؟ وإذا سميته « يضع » وهي فعل مضارع فهل تترد الأصل المندوف وهو الواو فتقول : « يوضع » أو تصفروه كما هو فتقول « يضع » - وإذا قلب « الزيدان العمران » شازباها ضما - فهل تبرز

الملة	طابعها	متبناها	علاقتها بالمعول	نوعها	ضرورتها وعندها
فلسفية	التلازم العقل	المنطق الصوري	تصاحب المعول	غائية	ضرورية
كلامية	التلازم العقلي	المنطق الصوري والمادى	تصاحب المعول	غائية	ضرورية
فقهية	التعمد	المصالح المرسله	تسبق المعول	غائية	متنوعة
نحوية	الاستقراء	المنطق المادى	تلتحق المعول	متنوعة	متنوعة

والفرق بين « الملة » و « السبب » أن الملة تدور مع الحكم وجوداً وعندها وليس كذلك السبب .

والركن الرابع من أركان القياس هو الحكم . وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الاول أو الرخصة . ونحن يقول النحوي : « يجب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الاصول التي لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يجتاز أسوار النحو فليس لأحد أن ينصب فاعلاً أو يقمعه على الفعل مثلاً . وإذا قال : « هذا ممنوع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالفة وانتهاك للقاعدة ومن ثم لمصلحة النحوية ، فلا يجوز لأحد أن ينص الضمير أو يضيفه أو يفسل حروف الجر على الافعال أو الجزم على الاسماء ولا أن يحلف بلا دليل ويتمثل الحسن والقبسح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

وبعد ماضى دفعك الجزأ حسن
ورفعه بعد مضارع وهسن

كما يتمثل الجواز في قوله :
وجائز دفعك معطوفاً على
منصوب أن بعد أن تستكمل

ويتمثل خلاف الاول في قوله :
وكونه بكون أن بعد عسى
نؤز وكاد الامر فيه عكسا

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التي تجوز للشاعر دون الناثر .

وإذا اختلف النحاة في حكم أصل من الاصول كاختلافهم في نيابة « يا » التي للنداء عن الفصل « ادعو » فهل يجوز القياس على هذا الاصل ؟ المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فنصبت ما بعدها لفظاً أو محلاً . ولكن الفراء من النحاة (وتبعه جماعة) يرى أن « يا » أصيلة في الفعل ولم تحل محل الفعل . ومع هذا الخلاف قاس النحاة « الا »

والمصورية والغائية . فالماذية مادة الشيء والمفاعلة صانعه والمصورية شكله وتركيبه والغائية الغرض منه فلو أخذنا كرسياً مثلاً لكأنت علة المادية الخشب والمفاعلة التجار والمصورية تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية إرادة الجلوس عليه . وقامت الفلسفة في جعلتها على الملل الغائية المنطقية وبخاصة الفلسفة الاول أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمون من المسلمين الفلاسفة في اصطلاح هذا النوع من التعليل العالي التشابه الذي بين موضوع هؤلاء وأولئك .

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والمآزسات الفقهية فاستعملوا نوعاً من التعليل يختلف في طابعه عن التعليل الفلسفي والكلامي من حيث كانت الملة عندهم إمارة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكتشف عن المصالح المرسله وتسبق الملل في الوجود فلا تصاحبه كالملة الفلسفية . فلما قام التعليل النحوي انزع النحاة عنهم من علل الفقهاء (١٤) الى درجة اتحاد مصطلحات التعليل الفقهى والتعليل النحوي ولكن طبيعة الموضوع فرضت على النحاة أن تختلف نظرتهم الى التعليل من نظرة الفقهاء اليه . وفيما يل بيان بأوجه الاختلاف بين التعليلات المختلفة لدى الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة إذا يستوحون على الأعراب الفصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفي نطاق المنطق المادى الطبيعي الذي هو أداة التفكير لدى كل فرد والملة عندهم تلتحق بالمعول في الوجود بمعنى أن العربي يتكلم أولاً ثم يأتي النحوي بالملة بعده ذلك والملة النحوية قد تكون غائية كان يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجاء : « لأنه فاعل » وقد تكون علة مصورية تدور حول الهيئة والتكوين إذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » . وهذه الملة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ « السبب » لا الملة .

بالشعر فأجروا عليه استقراءهم وأخذوا منه
شواهدهم .

(أولم أر غاية النحويين الأكل شعر فيه أعراب
ولم أر غاية رواة الانحياز الأكل شعر فيه غريب
أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أر
غاية رواة الأخبار الأكل شعر فيه الشاهد
والثقل » (١٥) .

وإذا كان مفسرو القرآن منذ ابن عباس قد
التفتوا إلى ما عرفه اللغويون من بعد بانسم
«الغريب» من الفاظ القرآن كالأبواب والأب
والسجيل أو إلى ما عرف من بعد باسم «المهجور»
كالبحيرة والسائبة والوصيلة والحامي فقد كان
على اللغويين في القرن الثاني الهجري أن يأخذوا
ذلك عنهم وأن يضيفوا إليه كلاماً في طواهر أخرى
كالمترواد والمشتوك والفظ والاضداد والمعرب
البح وأن يستعينوا في استخراج ذلك بتقليب مادة
الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم بأي حال
يبني عن «الحافظة على القرآن» .

كان لابن أبي اسحق عدد من التلاميذ الذين
نقلوا عنه إلى الأجيال اللاحقة وكان منهم عيسى
ابن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب .
فأما عيسى فقد أخذ منه النحو والسمي ورايات
القاعدة فكان كاستاذهم يظن في الفصحاء ويقطعهم
وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان أماً فيها
يحترم المسموع ويحرص على المحافظة عليه وإن
لم يكن معروفاً ولم يكن يظن على الفصحاء ولم
يرو عنه ذلك إلا مرة واحدة في قوله لأبي خيرة
الأعرابي «هذه لغة لا جلدك» أي لفهم
الفسطك الإقامة بالبحر . وأما يونس فليست
لحق لنفسه اتجاهها يأخذ من النحو ولا ينسب اللغة
ومن هنا كان يسأل استاذة فريده استاذة إلى
«باب من العربية يقره وينقاد» .

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قسمة
ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر
مجهول الكمال خشية أن يكون لمحدث غير
فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على
الشعر كما فعل حاد وغاف وإنما كان قارناً
ولغوياً يروي كلام الأعراب وأيام العرب وأنسابهم
وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل أكبر فضل
لأبي عمرو على الثقافة العربية أنه منحها مسيد
نحاتها ولغويها الخليل بن أحمد تلميذ أبي
عمرو وصيقر الثقافة اللغوية عبر القرون وصاحب
أول معجم في العربية : «كتاب العين» . وحل
الخليل آل الصغراء لجمع المادة اللغوية كما رحل
أبو زيد الأنصاري واليضر بن شميل وحشده
آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جماعة

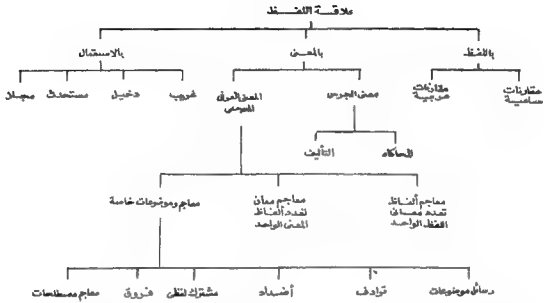
الاستثنائية على «يا» من حيث ثابت «الا» عن
الفعل «استثنى» ومن ثم اعتبروها ناصبة لما
يعدها بالنيابة عن هذا الفعل ، فقالوا أن المستثنى
منصوب بالأا . والعبرة عندهم بقيام الدليل مهما
اختلف النحاة .

وهناك «أدلة أخرى» يذكرها النحاة بهذا
الوصف ولكنها أدلة تستعمل في الجدل النحوي
لا في استنباط القواعد النحوية أي أن الاستدلال
بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن
ندخلها في اعتبارنا .

ولقد نسب بعض المستشرقين ومن تبعهم إلى
النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليونان بعض
أفكارهم النحوية . ولأن يد أن عرضنا الأدلة
الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجال للزعم أن
الثاني كان في حقل السماع لأن اليونان لم يصر
عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا
في حقل الاستصحاب لأن التجريدات العربية في
مجال الأصول لا نظير لها عند اليونان ولا عند
غيرهم ولا سيما تفكيرهم في أصل الاشتقاق وأصل
الصيغة . وهذا النظام الحكم من الصبغ الصرفية
المجردة التي هي أعلى طبقة من الأمثلة المستعملة
في اللغة . فلم يبق إلا أن ننحصر شيعة الأخذ في
مجال القياس وقد بينا بشرح الأركان الأربعة
للقياس أن المنطق الذي يفود في فلكه تفكير
النحاة هو المنطق المادي وليس المنطق اليوناني
الصوري . وليس المنطق المادي ملكاً لليونان
وحدهم لأنه ملكة التفكير الإنساني - كله - فهو لقد
الفكر للواقع وليس لقد الفكر للفكر نفسه .

ثانياً : فقه اللغة :

رأينا عند الكلام عن نشأة النحو كيف كان
القرآن أساساً لهذه النشأة إذ كان الدافع الديني
لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع
القومى لكل الثقافة العربية (وفيها النحو) بني
ثمار القرآن . كما رأينا في معرض الكلام عن
السماع أن المادة المروية شملت القرآن والحديث
والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة . ولقد كانت
الدراسات القرآنية شفيهاً للفهم الجاهل أن يبقى
على رغم كونه ديوان الحياة الروحية الجماعية التي
أعطتها الإسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخدمات
لدراسات القرآنية في عدد من المجالات منها
الغريب والأعجاز والمجاز والمسماني والتركيب
والأساليب (وللقصود بالأساليب طرق الخلف
والزيادة والاضداد والافتات والصل والاختلاف
المتماثلين الخ) مما يمكن الصور على نظيره في
الشعر الجاهلي . ولقد رأينا كيف شغف النحاة



- ٤ - سلفية الصنعاء .
- ٥ - خصائص العربية وأسرارها (للتأليف) .
- الحكاية - الاشتقاق - التصريف الخ) .
- ٦ - لهجتا الحجاز وتجمع .
- ٧ - ظاهرة الصيغ القالبية المطردة .
- ٨ - الاتساع .
- ٩ - المشتدل (الحرب - للولد) .
- ١٠ - تطور الخط العربي .
- ١١ - منزلة العربية (وتحت هذا العنوان كثير من الأحكام القيمة غير العلمية) .
- ١٢ - أغناء اللغة بالمفردات الجديدة .
- وإذا لم يكن اهتمام فقه اللغة متجهاً إلى تجربة الأصول والقواعد وإنما يتجه إلى المفردات فإن فقه اللغة يعد في المعارف ولا يعد في الصناعات .
- ذلك بأن فقه اللغة يعتمد على الاستقراء التام وليس الاستقراء الناقص الذي هو أساس الصناعات وهو لا يستطيع اختبار صحة النتائج كما يفعل النحو ولا يقوم على القياسية والقياس ولا يستغنى بالانصاف عن الكلام في المفردات ولا يقوم على التقويم وإنما يقسم على تقرير المعلومات . وبهذا يخرج فقه اللغة عن طسابع الصناعات أو العلوم المضبوطة ويسلك في عداد المعارف .

موضوع فقه اللغة إذن هو علاقات اللفظ المفرد وليس علاقات اللفظ في الجملة . وعلاقات اللفظ المفرد تنقسم إلى : تقوم العلاقات بينه وبين اللفظ المفرد الآخر وبينه وبين المعنى وبينه وبين الاستعمال . ويمكن تخطيط هذه العلاقات على النحو التالي :

أخرى لم ترحل إلى الصحراء ولم يصل علم الرحلة بينها وبين النفسوق وعلى رأس هؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب « مجاز القرآن » . وترجع أهمية مجاز القرآن إلى امرين : أولهما أن اشتغال عنوانه على لفظ « المجاز » أغرى طائفة من الدارسين بأن يجهلوا أبا عبيدة سلفاً من أسلاف علماء البلاغة ، وثانيهما أن هذا الكتاب يعد في نظر طلاب فقه اللغة لبنة أولى في بناء معاجم الموضوعات الخاصة ومن ثم يكون أساساً لأصحاب هذه المعاجم (أو الرسائل) أمثال الأصمعي وأبي زيد وأبي حاتم وابن قتيبة وأبي حنيفة الدينوري وابن دريد وغيرهم ، مثله في هذا الاتجاه مثل الخليل وكتاب العين بالنسبة للمعاجم التقليدية .

لقد كانت فكرة التعليم هي السائدة في حقل اللغة كما سادت في حقل النحو وكان من نتيجة هذا الطابع أيضاً ظهور كتب الأمالي والمجالس وهي كتب غير ذات تخصص محدد ولكن فقه اللغة يطلب عليها لأنها كانت تنجس إلى تخريج المفردات والأخبار والأدب والمعتقد العام .

وهناك فارق من حيث الموضوع بين النحو وفقه اللغة لأن النحو يعني بتجريد الأصول والقواعد ولكن فقه اللغة يعني برصد المفردات والكلام عن كل مفردة على حدة في إطار المباحث الآتية :

- ١ - اللغة العربية واللغات السامية (مقارنة وصراع لغوي) .
- ٢ - العربية الشمالية والعربية الجنوبية .
- ٣ - الفصحى واللهجات .

٥ - هناك عيوب في شرح الكلمات في المعجم أهمها :

أ - لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة فيترك المجال للتحريف .

ب - ولا ينص على قيود التوارد المجمية للكلمة .

ج - وتقلصا تعني معاجنا ببيان المعاني الاصطلاحية الفنية للكلمة في مختلف الفروع .

د - ربما اكل المعجم في بعض الحالات على معلومات القارئ فيشرح الكلمة بقوله لبث معروف - أو ما لبث فلان - أو على مسيرة يوم من كذا .

هـ - يحدث أحيانا أن يعمل المعجم الاستشهاد على المعنى فيحرم القارئ من معرفة البيئة اللغوية للكلمة في السياق .

ثالثا : البلاغة :

يقع النظر النحوي في مجال هذه الأدبيات النحوية وحده الأعلى الجملة ولا يصعد النحو فوق مستوى الجملة الواحدة إلا في غطف الجمل ذوات المجرى وفي ترابط الجمل الصغرى في جملة واحدة كبرى كما في صور الجملة الشرطية . أما ما فوق الجملة يستلزم الشامل الذي أشرنا إليه فليس للنحو دور يؤيده . فلا يتناول النحو المقترع paragraph ولا الأسلوب ولا الأفكار ولا الصدق والكلب وإنما يترك كل ذلك للفروع الدراسات الأخرى . ونحن نزل القرآن الكريم لم تقتصر العناية به على ضبط نصه نحويا فقط ولا على توثيق الناطق لغويا فحسب وإنما اشتمل القرآن على ظاهرة أخرى هي ظاهرة الإعجاز وكان على المسلمين أن يفهموا هذه الظاهرة كيف كانت وتساءل العلماء عن سر هذا الإعجاز بعد أن ثبت لهم أن النحو وبقته اللغة قاصران عن بيان هذا السر .

فأما أصحاب الفرق فقد تكلموا في الإعجاز باجتهادهم العقلي حتى قال بعضهم « بالعرف » وأما غيرهم فقد جعل بعضهم الإعجاز للمعنى وجعل بعضهم الإعجاز للفظ وقال آخرون بل لهما معا . ثم حب أصحاب المعنى وأصحاب اللفظ يكشفون عن مظاهر تفوق القرآن في هذين المجالين وأول ما كان من ذلك كتاب « مجاز القرآن » لأبي عبيدة ، ثم تلاه « إعجاز القرآن » و « البيان والتبيين » للجاحظ . وكان الجاحظ أوسع أفقا وأعلى كعبا وأزهد ذوقا من أبي عبيدة حتى هم بعض الدارسين أن يجعلوا المؤسسة الحقيقية

فالمقارنات السامية ربما ويطت اللفظ العربي بلفظ عبري أو كلداني واستخرجت من هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الإيضاح إلى تاصيل اللفظ العربي المفرد ويمكن بالمقارنات العربية أن تلقى ضوءا على اختلاف اللهجات العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد أو الاشتراك اللفظي الخ من جهة أخرى . والمتعود بالمحاكاة دلالة جرس اللفظ على معناه كالذي لاحظوه في كلمات مثل الخبز والمصباح الخ . والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الأصوات في اللفظ المفرد فلا يكون فيه تناقض لفظي حسنا من جهة ومن جهة أخرى رصد إمكان التجاور في اللفظ بين الأصوات إذ يقولون مثلا : إن الدال لا تعقبها الزاى وأن الجيم لا تعقبها الصاد وهكذا . ومعاجم الألفاظ هي المعاجم المشهورة في استعمالنا كالمعين والبارع والتعذيب والمحيط والمحكم والجمهرة والمقاييس والمجلد والحروف والأساس والمصباح والمصباح والمباب واللسان والقاموس الخ أما معاجم المعاني فمثل كتاب الألفاظ وتهذيب الألفاظ ومبادئ اللغة وبقية اللغة والمختص وهكذا ترى أن فقه اللغة معرفة لا صناعة لأن موضوعه لا يخصص « للثمن » الذي ورد في تعريف الصناعة وإنما يخصص للاحصاء وليس في فقه اللغة بنية فكرية مجردة يفتني العلم بها عن الاطلاع على كل لفظ على حدة بل هو ما لاحظنا في صفاة النحو إذ تفتي معرفة المصاحف عن أصناف الأمثلة والشواهد ، وليس معنى ذلك أن نصوص فقه اللغة خالية تماما من كل إشارة إلى الأصول المجردة . على العكس من ذلك نجد فقه اللغة في عرضه لمعانيه يحيل كثيرا إلى تجريدات الأصول النحوية كاصل الاشتقاق وأصل الصيغة .

لعل أكبر جهد في فقه اللغة هو الجهد المجسم فالعرب من أول الأمم اهتماما بالمعاجم لم يسبقهم إلا الصينيون في هذا النوع من النشاط . ولكن المعاجم العربية تمانى بعض نقاط الضعف التي لا بد من الإشارة إليها ومنها :

١ - أن مداخل المعاجم مبنية على ترتيب المواد الإشتقاقية وليس على ترتيب الكلمات .

٢ - أن طريقة العرض لهذا السبب تفتقر في طالب المعجم أن يكون على علم بقواعد الصرف والأمل .

٣ - ومعاجنا تهمل الإشارة إلى علاقة اللفظ بالاستعمال فلا تنص على الغريب والتخيل والهجو الخ .

٤ - هذه المعاجم تفضل تماما عن النص على تطور الدلالة وتطور البنية للكلمة .

البدیع خاصی من ذلك سبعة عشر نوعا منها
للاستعارة والكتابة والتورية والتجنيس والسجع
مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح
« البدیع » معنى أوسع مما نعرفه الآن .

وفي القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجاني
صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الإعجاز » و
« أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن أن وظيفة
البلاغة لم تتعد كثيرا عن الكشف عن دلائل
« الإعجاز » حتى في ذلك العصر المتأخر . وكان
عبد القاهر إشعريا يؤمن بفكرة الكلام النفسي
فاعتدى في بحثه إلى استعمال هذا المفهوم في
دراسة عملية التكلم فجعل الكلام النفسي
الذي في علم الكلام « نظما » في دلائل الإعجاز
ورتب عليه عمليات لغوية تقود إلى التلخيص
سماعها « البناء » و « الترتيب » و « التعليق »
وقد التفت بعض الضوء على العلاقة الامولية
(الايستيمولوجية) بين هذه المفاهيم في كتابي
« اللغة العربية معناها ومبناها » وفي كتاب آخر
لى تحت الطبع عنوانه « الأصول » ولا يتسع
المقام هنا لمناقشة ذلك .

تكلينا حتى الآن عن الراء النقدي للبلاغة .
ولكن هناك واقعا آخر لها بدأ بكتاب « نقد الشعر »
لقدامة بن جعفر الذي اكمل أنواع البدیع ثلاثين
نوعا ولكنه مال بالتراسمة إلى الضبط
والصناعة (٢٠) أكثر من ميله إلى الذوق النقدي :
لقد اتجه إلى إقامة هيكل بنوي تجريدي ذي
اصناف وتريفات تشبه ما لدى المناطقة والنحويين
ثم جاء أبو هلال العسكري صاحب الصناعاتين
فأضاف مباحث للفصاحة والبلاغة والايجاز
والانطاب والحشو والتطويل وجمع خمسة
وثلاثين نوعا من البدیع أحسن في الاستشهاد
على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة في الميل
إلى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكي في
نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل
البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد
يرتئها من الاعتماد على الذوق وقسم فروعها
إلى معان وبيان وبدیع وأودع كل ذلك كتابه
مفتاح العلوم الذي لقي عناية كبيرة من الشراح
من بعده .

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة .
فأما جانب المعرفة فيجسد في مفهومها في دور
النشأة إذ كانت البلاغة ادخل في الذوق منها
في التصنيف أما بعد تطور البلاغة وظهر مباحث
قدامة والعسكري ثم السكاكي فذلك يحتمل بعض
التفصيل . فأما من حيث الموضوعية فلا جدال
في موضوعية البلاغة برمتها ولكننا نفرق هنا بين

لعلم البلاغة وإن حال بينه وبين هذا الامر أن كتبه
وإن كانت حبل يبتين البلاغة فإنها لم تعطيه
فرصة الميلاد لأن الادب كان أغلب في كتب الجاحظ
من العلم كما أن مصطلحات الجاحظ كانت
مضغاضة تدور في فلك العرف اللغوي العام
وليس في عرف علمي خاص وإذا كانت قوائد
علم البلاغة في نظر الدارسين هي :

١ - الوقوف على اسرار البلاغة في منشور الكلام
ومنظومه فتحتلى حلوهما .

٢ - معرفة وجه اعجاز القرآن من جهة مسا
خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب
وما اشتمل عليه من عذوبة وجزالة ، وسهولة
وسلاسة (١٧) .

فإن الجاحظ فضل أن يخاطب بكتبه الاثثة
لا العقول وإن يتجه إلى افارقه بملكة الاديب لا
بمنهج العالم .

ولقد عرفنا أن أبا عمرو بن العلاء كان يفضل
القديم لقدمه ويسر الظن بالمحدث شأنه في ذلك
شأن النحاة الذين وقفوا بعصر الاحتجاج عند
أبن هرمة واهتموا ما بعد ذلك من لغة حديثة .
ومعنى هذا أن أبا عمرو كان يمسك بالطريق
القديم لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة
في السبب وتخلص إلى العرض واختلة صحرانوية
وبكاء اطلال وصعبة وحش وتشبيهات تقليدية
درج عليها الجاهليون وغبر ذلك مما اشتمل عليه
« عمود الشعر » والتزم الناس موقف أبن عمرو
حتى سخر أبو نواس من بعض عذات الشاعر
القديم كالوقوف على الاطلال فشا بذلك ما عرف
من بعد باسم فضيلة التقليد والتجديد . ثم ظهر
أبو تمام فبالغ في استعمال البدیع فغاب بعض
النقاد وأطراء بعضهم فتحوّل المحاور التي
كانت في عهد أبي نواس إلى خصومة اضطر بعضهم
أن يؤلف في « الوساعة » بين أطرافها . وكان
صناد كل ذلك تقوية النقد الأدبي والسبى إلى
اعطائه نوعا من الضبط ثم نشأت الدراسات
البلاغية .

الفت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه اثنان
من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز .
فأما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم في النقد
مخالفا أبا عمرو واتباعه (١٨) وأما ابن المعتز
فقد فطن إلى أن أبا تمام لم يخترع البدیع ابتزاعا
وإنما بالغ في استعماله ولا حظ ابن المعتز أن
البدیع حسن عند المتقدمين لعمق المبالغة وأن
الفرط أبقى تمام في ذلك مدموم (١٩) .

وتناول ابن المعتز ما أمكنه العثور عليه من أنواع

قد تكون طبيعية لا دخل في ادراكها للمعرف أو المنطق كادراك حلاوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونفحات الإلقاء ونحو ذلك مما يترك في النفس اثرا خاصا . وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الألفاظ ومدلولاتها في المعاجم والمعاني النحوية التي تطبق للألفاظ والجمل كالعلاقاتية والمفعولية والخبر والإنشاء والشرط الخ وكذلك العلاقات التي يفرق بها بين الاستفهام والتقرير وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستقراء والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستدعاء الذهني والادراك المنطقي المادي . وكل هذه العلاقات مستتبعة في البلاغة . فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يعبروا عن العلاقات الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها فجاء تعبيرهم عنها محوطا بتناوُل الجازم البعيد المتناوُل فقالوا في النص الأدبي حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الدباجة طلى المبراة والى التعاليف فيه جزالة وصلاصة وله ماء زوق . ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التي تأتي عن التفسير والتأخير أو الفصل أو الوصل أو الفصل الخ ومنه ما يسمى في الدراسات اللغوية Onomatopoeia أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن نقسم المعنى إلى وطني ومعجمي ودلالي فالوطني المعنى الصرفي والنحوي على مستوى معاني الصيغ المجردة كالطلب والصبرية والمطوعة الخ أو مستوى الأيوان كالعلاقة والمفعولية . الخ . والمعجمي معنى اللفظ في المعجم والدلال معنى الجملة في محيطها الاجتماعي الذي يراعى فيه المقام ولقد اهتمت دراسات المعنى المعجمي حتى شملت الترادف والتضاد والمشتراك اللفظي والتوارد والمقصور المعجمية الخ . ولا يتسع المقام لتفصيل القول في ذلك ولكنه وجد مفصلا في كتاب الأصول الذي أقدمه للطبعة الآن .

أما فروع البلاغة فهي المعاني والبيان والبديع والمعاني قوة للنحو لأنه يبدأ عندما ينتهي النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالمسبوت وينتهي بالجملة النامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك وتضيف الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة النامة لعم المعاني فمن موضوعاته الذكر والحذف والإظهار والإشمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل في أسلوب متصل أي أن النحو تحليل والمعاني تركيبى أضف إلى ذلك أن علم المعاني يدرس أقرب الأساليب ويربط الأسلوب بمتقضى الحال ويعمل انطلاقا في كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المعنى ويبعث عن المعنى وعلم المعاني ينطلق من المعنى باحسا عن الأسلوب أو الأساليب التي تصنع للنصير عنه . ولكن لعلم المعاني مطبخا آخر لا يتوق إليه النحوي

الموضوعية بشروطها التي رصدها لها للصناعات والموضوعية التي تقف بإزاء الذاتية فيكون عامة غير مشروطة . وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وإمكان اختيار النتائج ولقد نرى أن الاستقراء الناقص قد استعمل في الوصول إلى حقائق البلاغة لأن البلاغيين حين نظروا في الأدب العربي لم يجروا الاستقراء على كل شعر ونثر فيه وإنما اختاروا نماذج فجعلوها موضع بحثهم وعمموا نتائج ذلك على كل كلام العرب . فإذا نظرنا في الشرط الثاني وهو إمكان اختيار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختيار فقد نخبير أجزاء الاستقراء أو الجواز المرسل أو نتحقق من أسلوب شيرى أو شرطى ولكننا إذا ادعينا لكلمة أنها فصيحة فلا مجال لتلك من فصاحتها (أي أخذها عن قبائل وسط الجزيرة) لأننا لا نستطيع الآن أن نعود إلى قبائل القصصاة ولابد من أن نتفحص برواية الرواة . وفي البلاغة حتمية وقياس ما دامت قواعدنا تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام ، ولكن هناك جانباً ذوقياً من البلاغة لا يخضع للقواعد بحسن التاليف ورسالة الأسلوب أو جزالة والظلال النفسية التي تأتي عن طواهر بلاغية كالقديم والتأخير والفصل والوصل الخ فهذا الجانب لا يتعلق عليه القياس أو الحتمية . وأما تجريد الترويات فإن البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النجاسة وأضافوا إليها ما يتصل ببعضهم من هذه القواعد المنهجية . كقولهم : الأصل في التصحيح الإستفهام أو الأصل في النهي طلب الكف . عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ . وفي البلاغة تصنيف كما في النحو وفقه اللغة وليس فيها كما ليس فيها تناقض . وفيها استغناء بالاصناف عن المفردات فالمفرد صنف مفرداته كل المشبهات فنستغني بهذا اللفظ عن كل مفرداته أمثلته وفي البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منذ قليل . وإذا كان الأمر كذلك جاز لنا أن نقول إن البلاغة تقف بأحد وجهيهما في الصناعات وبرجلها الأخرى في المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكاكي .

البلاغة دراسة العلاقة بين الأسلوب والمعنى ، فإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعاني وإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تغلب للأسلوب فهو ذو أثر في المعنى أو على الأصح يتم هذا التغلب تبعاً لمطالب المعنى المراد . فما هذا المعنى ؟ إذا صح أن نعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والمدلول فإن هذه العلاقة

الاصطلاحي وكما في مجاز الحذف . وهذا النقل البياني في صورته الشاملة هو أقرب شيء الى ما فهمه أبو عبيدة بلطف « المجاز » . ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المناسبات من النحو فكلهما يبدأ من حيث ينتهي قرينه ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتمل الا في جو النقد الأدبي . ولقد عرّف القزويني البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه » ولولا أن المعنى الوارد في عبارة « إيراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التصريف أحسن ما يعرف به « الأسلوب » . غير أن المقصود بالمعنى هنا كما تصرّح به المتن هو المعنى الذي ينبغي على تصور مفرد وهذا ما يجري عليه العمل عند التطبيق . ذلك أن موضوع البيان هو « اللفظ العربي من حيث التفاوت في وضوح الدلالة بعد رعاية مطابقتها لمقتضى الحال » وما دام المعنى البياني مفرداً في طابعه فقد عدل البيانيون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمني والإسمازة التمثيلية عن اعتبار الكلام المتصل المؤلف من عدد من الألفاظ الى اعتبار الصورة للمفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما في نظرم « تصور مفرد ، أما المجاز العقلي فحسباً للبيانيين أن قبلوه في مباحثهم وإنما أول الأمان به علم المعاني لالة استسار من الإسناد وهو يحكم تحريه : « إسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينه » ولعل الذي شغف له هند البيانيين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة . وبما يلى تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد (انظر الشكل أعل الصفحة التالية) .

ومعنى هذا أن البيانيين وقد اسلموا الاهتمام بالعلاقة الطبيعية لعلم المعاني والبدع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الأدبي للالفاظ علاقة أخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة التشابه وعلاقات عقلية من الزوم والغاية والحكمة والزمانية والمكانية ولقد نص البيانيون على أن الصلابة الوضعية (العربية المطابقة التي باصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت في الوضوح والغفاه لانها اما ان تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص في اللفظ . أو في المعنى لان الزيادة والنقص تغيران المعنى . فمن زيادة اللفظ ان نعد الى فعل مثل « كسر » مثلاً لنضعف معناه . ومن نقصانه ان نعد الى فعل مثل « انكسر » لنطفيئ منه حرف المطاوعة ولكن هل يزداد في المعنى أو ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو أخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكوناً مما باقى :

مطلب يتخطى المعاني الوطنية الى الصلقات الطبيعية والمعاني الذوقية والخيلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويسنروح به ندى التدقيق ويجد به الناطق مبرراً للفصل بين علمي النحو والمعاني اللذين تشاركاً فيما عدا ذلك . وهكذا نرى علم المعاني يكشف عن بعض الطموح للاتصال بالاعتبارات الجمالية الذي يمكن الكشف عنها في الحكاية Onomatopoea وتناثر الحروف والتأليف والتعقيد اللفظي والمعنى وكل ذلك ينتسب الى الصلقة الطبيعية بين الرمز والمدلول . وهي علاقة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهي مما يشم ولا يفرك . ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحنط أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ . ولقد عنى علماء المعاني بالعلاقة الذهبية بين الرمز ومدلوله في صورة الكلام عن القرائن الحالية ومقتضى الحال . وهكذا يكون علم المعاني قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله . لعل من الظواهر الهامة جداً في ديناميكية الاستعمال اللغوي أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع . فاما الذي يرجع الى النظام فهو تمدد المعنى للمعنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم . لاحظ مثلاً أن « ما » تصلح ثانية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية وتامة وتكررة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظام ومن ثم ينتسب الى طبيعتها انصرية وإنشوية . وكذلك تجد وضرب على المستوى المعجمي يستمد معناها بين : ضرب زيد عمراً وضرب الله مثلاً وضرب له موعداً وضرب له قبة وضرب في الأرض وضرب خمسة في ستة الخ . فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا في جملة تامة ويظل خارج الجملة متعلداً أو محتجلاً .

والامر الثاني وهو الذي يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المعنى من معناه الأشهر الى معنى آخر ويكون ذلك أيضاً على المستوى النحوي وعلى المستوى المعجمي فالتنقل النحوي أشار اليه النحاة في باب أسماء الاعلام وفي باب التمييز ونحوها كما أشاروا اليه في انماط الجمل كاداء معنى الإنكار والجملة الاستفهامية (استنكر نعمة الله عليك) والتقريرية أيضاً . (ألم يجلدك عتيماً فأوى) وأما للتنقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان . فظاهرة النقل في البيان عند مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقي كما أن اللفظ قد يعرض له ما يخصص دلالاته أو يسمى أو يغيرها كما في نقل المعنى اللغوي الى المعنى

كاستعمال لفظ « سواء » في قول الشاعر في
خياط امور :

خاط في عمرو قيس

ليت عيشيه سسواه

فلا تتعين التسوية في الابصار أو التسوية في
المعى الا بالقرينة ومع ذلك يظل أحد المعنيين
اقرب من الآخر لان اختيار عين الخياط للكلام
يجعل التمنى عليه اقرب من التمنى له لأنه لو كان
يريد التمنى له لتخرج من تذكره بالماعة ولتمنى
له شيئاً آخر .

٥ - القول بالموجب وهو أن تسمع كناية لتقلب
معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما في نحو
قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا إلى المدينة
ليخرجن الاعن منها الآذل » فقد أرادوا بالاعن
أنفسهم وبالآذل المسلمين ولكن القرآن عكس
عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسوله
وللمؤمنين » فصدق ما اشتغل عليه الكلام السابق
ولكنه غير موضع العزة - وتجد مثل ذلك في
قول الشاعر :

وقالوا قد صسفت منا قلوب

نعم صسفلوا ولكن من وادى

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهو
يتوزع عددا من المحسنات البيعية فمن التوافق
الارصاد والمساكلة والزوجة وحسن التعليل
وتشابه الاطراف والسجع ومن التضاد الطباق
والمقابلة والعكس والجوع وتأكيد المدح بما
يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك
محسنات معنوية .

كان ينبغي لكل ما سبق من المحاور والابواب
التي تقع في نطاق تقلب معنى اللفظ المفرد أن
تحتل مكانها في حظيرة الدراسات البيانية وألا
يصدها البلاغيون السكاكيون عن المحسنات البيعية
أما ما يعد في البديع فهو محصور الترتيب
والتشويش ويدور عليه السلف والنثر مرتبا
ومشوشا والاطراد والاستيعاب وكذلك محصور
الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع والافساح
التفريق والتقسيم والتفريع والادماج ومراعاة
النظير وهناك أخيرا محور الزيادة والنقص وربما
دارت عليه المبالغة والتجريد .

لقد كانت البلاغة العربية سبيلة للنقد العربي
ثم أصبحت واردة له بسبب ضعف الدوق
النقدى وبقيت البلاغة عيسر القرون في المنظار
الذي يكشف به طلاب الادب مواطن الجبال في
النص . ولقد اتضح لنا في بداية الكلام عن

اذن أن القرينة هي المارقة المعجية بين اللفظين
المتواردتين . ويقال مثل ذلك في المجاز المرسل
نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في
في « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الخذف
نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في
الكتابة لأن كلا المعنيين (القريب والبعيد) صالغ
أن يقصد .

نصل الآن الى فكرة المحاور التي تركز عليها
بعض التصنيفات البلاغية في البيان والبديع لنرى
مقدار السداد في تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها
على هذين الفرعين من فروع البلاغة . فمن الواضح
أن المحور الأكبر في الدراسات البيانية هو محور
الحقيقة والمجاز وأن أحد طرفي هذا المحور وهو
المجاز هو الذي يسم الدراسات البيانية ويشمل
المجازين اللغوي والمرسل . وهناك محور القرب
والبعد وهو المحور الذي يدور حوله عسدد من
الابواب الموزعة بين البيان والبديع والتي تستحق
جميعا أن توضع في البيان ومن ذلك :

١ - الكناية ويمكن لكل من المعنيين (القريب
والبعيد) فيها أن يكون مرادا .

٢ - التورية والمعنى القريب فيها أوضح من
المعنى البعيد ولعل خفاء المعنى البعيد فيها
ووضوحه بالضرورة في الكناية هو الفارق بينها
الى جانب فارق آخر وهو أن التورية تنكّر على
الجناس أو المشترك اللفظي بخلاف الكناية. أشف
الى ذلك ضرورة القرينة في التورية وعدم الحاجة
اليها في الكناية .

٣ - الاستخدام حيث يمد معنى اللفظ قريبا
ومرجع ضميره بعيدا كما في نحو : « لما افتتحت
مصر القنات رمت بها أمهاتها » إذ يعود الضمير على
قناة الرمح وفي هذا استعماله بالجناس أيضا .
وإذا لم يكن الضمير هيا راجعا الى قناة السويس
وهو المذكورة في الحال على الحقيقة فإن الذي
ربط بين الضمير وبينها إنما هو التطابق المعجمي
الذي ينطوي عليه الجناس وذلك في غيبة التطابق
الاشدائي الذي يستلزم أن يكون بين الضمير ومرجعه
وبيان ذلك انك اذا قلت : « قتل الرجل الرجل »
فبين « الرجل » و « الرجل » تطابق معجمي
ولكننا لا ندرى ان كان بينهما تطابق اشدائي
بمعنى ان الرجل الثاني هو الرجل الاول أو لم
يكن فإن كان صبح الاضمار فقلت : « قتل الرجل
نفسه » والا فلا يصح الاضمار لأن الرجل الثاني
غير الاول فلا يصلح الاول مرجعا لتفسير الثاني .
ولكن الاضمار ساع في الاستخدام لورد الضمير
في جملة غير الجملة التي فيها مجانس مرجعه .

٤ - التوجيه والايهام وهو أن يحتل اللفظ
معنيين لا يتعين أحدهما الا بقرينة حالية وذلك

أساليب أيضا فقد يكون الأسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتتلا على الطابق أو غير مشتتل الخ • لأن الأسلوب هو الاختيار الفردي للكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التي نقنع فيها بأننا قد وقينا مطالب الصواب النحوي فإذا صح هذا فإن البلاغة في مجموعها تدور حول الأساليب •

وإذا صح في أذهاننا أن البلاغة دراسة الأساليب فإننا عندئذ نتناول جانباً من جوانب النقد للشكل الذي يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث في شكل النص الأدبي كتصميم القصة ومجرى الحوار المسرحي والترقيم والإلقاء والتقطيع إلى فقرات Paragraphs والبدء والختام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت في الماضي منهجاً متكاملاً لتناول النص بالنقد لأن النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع ونتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتمد على ركائز من فروع المعرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة في هذا البناء الشامخ •

البلاغة أنها تفت بأحدى رجليها في مصمك الصناعات وبرجلها الأخرى في حلبة الماراف ومن المسلم أن النوق لا يقن وأن مظلم التند تنوق وإذا كان الأمر كذلك فلا تصلح البلاغة منهجاً تقدياً بسبب ارتباطها بالشكل اللغوي والتزامها بالقواعد •

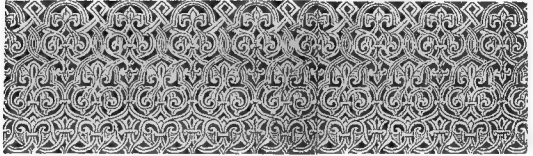
وهنا يرد علينا سؤال هام : إذا كنا نرى أن القدماء قد تجاوزوا الصواب في اعتمادهم على البلاغة في عملية النقد فإن نضع البلاغة في سياق فهمنا الإيستيمولوجي المعاصر ؟ والإجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفريغها إلى فروع ثلاثة مختلفة تعتبر منهجاً موحداً يتجه إلى دراسة الأسلوب Stylistics فالمأني يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبي الخبر والإنشاء ثم التفريق بين ضرب الخبر والضرب الإنشاء ثم يدرس فيها يقي من موضوعه طواهر أسلوبية كالفضيل والوصل والحذف والإيجاز والإطباق الخ • والبيان يرى في الاستعمال الحقيقي أسلوباً يختلف عن الاستعمال المجازي ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكنايات وأما الحديث فطرق التحسين عنده

هوامش

- (١) الجزء الثاني من ٣٤ تحقيق الدكتور عبد الحسيب القلي •
- (٢) الاقتراح للسيوطي ٧٢ •
- (٣) الخصائص لابن جني ٤٨/١ ، الاقتراح للسيوطي ٤٦ •
- (٤) الخصائص ١٦٣/١ •
- (٥) الجاشت : البيان والبيان ٣٣٣/٣ بتحقيق السندي •
- (٦) الاقتراح للسيوطي ٢٧ •
- (٧) علوم البلاغة للرافعي ٤٤ - ٤٥ •
- (٨) الصغر والشعر ٥ •
- (٩) البديع ٢ - ٥ •
- (١٠) سبق شرح معنى الصناعة •
- (١١) النقد المنهجي عند العرب لمتدور ١٠٢ •

- (١) طبقات العربيين واللغويين للزبيدي : ٣٦ •
- (٢) في فهرست لابن النديم إشارات إلى هذه كتب •
- (٣) فيض نشر الاقتراح من روى على الاقتراح لابن الطيب الفاسي الشرفي : ص ٢٤ مطبوعة - المكتبة العامة بالرباط د ١٩٩٥ •
- (٤) الاقتراح في جعل الاقتراح لابن الأباري ، وكذلك ابن الطيب الشرفي ٢٩٠ •
- (٥) الانصاف لابن الأباري المسألة رقم ٤٠ ص ٣٠٠ •
- (٦) الترميز والاصحاح •
- (٧) الاقتراح للسيوطي ٣٨ •
- (٨) انظر : لغة الله - حل وإلى ١١٢ ودراسات في لغة الله لصبيح الصالح ١٠٩ •
- (٩) الفارابي : كتاب الحروف ١٤٧ •
- (١٠) الانصاف مسألة ٢٣ ص ١٨٦ ، ٣٦٧/٥٢ •
- (١١) ٥٢٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ •

تراث الأدب الصوفي



واى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجا غشا يفترق الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الإنسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى • وتحتم هذه الاعتبارات التى أضلت شكل احكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الادب يحفل بقدو غير فائيل منه بمقومات الإبداع الفنى ، وأن مضمونه ليس فى كل الأحوال معارفا ، إذ يظفر الممارس فيه بالتعبير عن تجارب وأحوال ذاتية •

ونود قبل أن نعالج فى هذا البحث منجزات ذلك الأدب أن نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل • أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الإنسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية •

ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، فى أحضان الدين ؟ يفترض عند الإجابة عن هذا السؤال أن نتعرف انطولوجيا الثقافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للإنسان المعاصر • لقد تشبثت الانطولوجيا القديمة



بالقسي ، ذاك الحي المحول بالمعنى والساري في خواص الكون ، شيئاً لم يأت معه إبعاد الجانب الإلهي وفيه حله كماً فعلت الانطولوجيا المعاصرة في بعض المذاهب والتيارات • وظل الإنسان وفيها لهذا الظاهر الإلهي في مراحل التطور الثلاث التي تشمل تصدد الآلهة والإيمان بالله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقي للأشياء وتصورات نيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها في آداب العصر الوسيط، سواء فيما أبدع الأدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليوناني • وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صدتهما إزمات الشهور الإنساني بظهور الثورة الرومانتيكية التي انتهت بالفنون والآداب صوب عموم إنسانية خالصة ، تمثلت في التوردة الديني ، وفي الشكف بالحرة الثقافية ، وازداد هذا التيار اندفاعاً ليعبر عن نزوع إزمات جديدة في وعي الإنسان •

تلك المرحلة من التسايرخ تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفية موجهة بقصد ديني ، تعرف عليه في الكوميديا الإلهية لدانته ، وفي قصة المراج ، وفي رسالة الغفران وتدور هذه الأعمال الأدبية على التصورات الأخروية والموالم غير المنظورة • وأتينا لنظفر بهذا القصد كذلك في فنون التصوير والنحت في أوروبا • ولعل تمثال موسى وصورة مريم البتول ورسمة المسيح وتلاميذه ، والخراف الإسلامية وفن الخط العربي الذي اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب التصور الخاص بالقصد الفردي الذي يتحرك في إطار قصد عام • وكان مما شغل الوحي التاريخي لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولوجية والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التي نظفر بها لدى توما الأكويني وأرسلم واسمينوزا ، ولدى متكلس المسلمين وفلاسفهم ذوي النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الديني والفلسفي آنذاك بالتقريب بين الفلسفة والوحي ، واللامسة بين النوس واللوجوس ، مفهوماً بوصفة الكلمة الإلهية •

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلاً يتبع غرباً من تبادل الأدوار بينهما • ومن أوجه هذا التماثل ارسام معرفة حدسية *intuitide cognition* تكشف وتدمج وتجاوز الغوارق الدليقة والمحدود القاطعة •

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا يمتنيان لتسقين مختلفين تماماً ، ففي كليهما انخسراط في الوحي الذاتي الذي لا يفتأ أخذاً في التمدد والتمدد والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمتبادر وانتشال النفس من الانغماس في الابتسادل ، وتركيز الوحي وحفظه من أن يسزلق في الفراغ والبطالة • ويهدي هذا كله إلى الاتفاق مع كون ولسون في تقريره ما بين التصوف والفلسفة باعتباره شكلاً فنياً من وشائج تجيل على الماطقة والوجدان ، وتشمل في انظرأهما على أراضية

وينتهي تراث الأدب الصوفي بعد أن بلغ درجة النضج في الشكل وفي المضمون إلى العصر الوسيط ومن ثم أضرِب الطابع العام لذلك العصر ، وهو ما لا نخطئه في الأدبين الأوروبي والعربي إبان تلك المرحلة التاريخية • وتؤكد هذه الحقيقة بمسداً تاريخياً لا تقصد به تصنيف الأحداث والوقائع في إطار السابِق واللاحق ، وإنما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تتجاوز الترتيب والتنسلسل ، إلى هويوم وإزمات خاصة بالوعي الذي يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلة روحها وبناؤها وإيقاعها الزماني ، وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالاً لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يستد في تسبيح طور تاريخي لاحق • وإذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متمصرتين ، فإن وراء هذا التمايز روحاً واحدة دعت كارل ياسسبير *K. Jaspers*

إلى ما وصفه بالحقيقة المحورية في التاريخ ، وهي التي ظهرت فيها الثقافات العليا في مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبة من القرن الثامن إلى الرابع قبل الميلاد ، وفيها تشهد فجر الفلسفة والوعي الجمالي في اليونان وحركات الإصلاح الديني التي قام بها الأنبياء في فلسطين وفارس وإثبات التورات الدينية في الهند والصين (١) •

إن الحديث من مفارج أو محاور تاريخية يفضي إلى تصور أن المحور التاريخي ينظم حركة الشعور الفردي من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما يجعل لكل مدرج قصد مميزاً يتكشف في منجزاته الثقافية ويهيئ هذا التصور على تراث الأدب الصوفي بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط في الشرق والغرب على سواء • وقد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقي وعموم روحية وإزمات دينية تعرف عليها في فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهي عموم وإزمات امتدت حتى عصر النهضة ، وفي

الغفايات التي تميل الى التراكم حين نسمح للوعي أن يظل سليباً مدة أطول مما ينبغي (٢).

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يساهمان في نسج منامح بحيث يتولد الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور ، وبعبارة أخرى نقول : أننا في التصوف وفي الفن على سواء نشعر بالفكرنا ونفكر بشاعرنا . والفكر على هذا النحو مصطنع بالشمعي والذاتي ، هل نقض الفكر في الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنه فكر موضوعي ولا شخصي .

ويعد الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، إذ فيها يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل اندماج ، وسيط بين الحس والفهم ، واندماج من شأنه أن يدخل كبريات المظاهر في مركب واحد . والخيال على هذا النحو يمثل مادته لتخليقها بواسطة مبادئ روحية ، ويهيئ بلفة حسية في التصوف وفي الشعر ، مفتوحة على الانهائى . ان منطق الخيال يكشف عن نفسه في التجريبن على نحو ابداعي يتمثل في تنظيم التجربة وتحليل الوحدة التي تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة انحاء الاعلى في لطحات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفي والصوفي الشاعر على صعيد وحدة أخرى تطرح الى رؤية الكل على نحو يتمثل معه الرد الى برهان منطقي . وكثيراً ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومفكر شعورهم بهذه الوحدة ، واستقامت وعيهم بها في عظميات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال في نتاجهم الادبي وفي تأملاتهم ومفاهيمهم العرفاني ، حديث محي الدين بن عربي عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه احد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكبر الذي تحمله الى المعنى فيجسده في أي مسورة شاء (١) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry الذي أطلق على الخيال ايان ازدهار النزعة الترابطية في أوروبا في القرن الثامن عشر (٢) .

ان المعرفة التي يقدمها الخيال في التجربة الصوفية ، سواء تحولت الى تأمل خاصي أو ابداع فني ، تحليل على سياق ابداعي لم ترفض منه النظرية التيوسوفية القول بأن العالم كله تجليات في الخيال الالهي الهموز اليه عند ابن عربي بالما ، وبالنفس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition وبين العالم بحسبانه تجليات للأشكال المتكررة (٣) . ويثير هذا الشك من البحث تساؤلاً عن الفرق بين تجربة شعري ذات بعد صوفي وتجربة صوفية ذات بعد شعري ، ذلك أنه تساؤل ضروري تحدد الاجابة عنه طبيعة الادب الصوفي . وقد تمسنى جوهري طرف في تبين الفرق مرضية للطرف الآخر

ولكن الام تتولد هذه العرضية ؟ اليس في هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد في ان الفرق المقترضة قد تبسدت في بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، وبخاصة اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصوف ؟

لننقل اذن ان نقطة الانطلاق في الادب الصوفي هو التصوف ذاته، مفهومه بوصفه موقفاً من الوجود يتشغل عام ، ينحل في هذا الادب الى تعبير فني به مقوماته ومقتضياته . ان الشعر في جوهره بنية لغوية ذات تشكيل استعطيقي . يهيئ الحجاب عن الوجود والموجود في جملة بواسطة معرفة كنهيه تتماهى في سلسلة متصلة من الجدوس ، ان الشعر بنية لغوية توجد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التي ينتمى اليها الشاعر تراثها ، الثقافي وعالية عالية في الفصائل اللغوية ، يرسلها الملو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان . ويلتقط الشاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحور عنده الى ارسال جديد (١) .

وهكذا نجد انفسنا في الادب الصوفي بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك ان الادب نصير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية في بعدها الشعري انطلاقاً من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفني عن المحور الجوهري في التصوف كما يتمثل في حضور الملو للكشف في الطابع التاريخي الفريد للغة ، سواء تكشف على نحو روحي أو آخر مادي . وعند هذا المستوى يلتقي الصوفي الشاعر والشاعر الصوفي ، ويتجهان الى التعبير عما اثار فيهما في ابان لحظة من لحظات الوعي دحشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا الملو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى ان الادب الصوفي تأخر طور نمجه واكتعاله حتى القرن الثالث الهجري وما بعده ، ذلك ان الصوفية لم يشغلهم في القرنين الاول والثاني التعبير الفني عن تجربتهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللغوي الذي يدلون به على احوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التي تحقق للصوفي درجة الكمال الروحي .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الادب في شكله الشعري ، وبخاصة الغزليات والخمرات ووصف الطبيعة .

أما شعر الغزل ففتين فيه كيف تأتي للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى اصلها النموذجي في الاشعر الجعاني ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول في الموقف وفي الشعور . والشعر في هذه البنية علاقات بين الشاعر والاني من جهة ، وبين الانى والكي من جهة أخرى ، بوصف للراة تجليات استعطيقية في متواليات تجلياته اشرب طبيعة الية مبدعة . وهكذا يتولد نظام العلاقات الى تركيب ثلاثي يقسم الله والمرأة

أسبق من الأدب الفارسي في التعبير عن الجانب الإلهي من التجربة الصوفية بشروة لغوية موروثة عن الغزل العذري ، طائفة من الأشعار الصنوية إلى أبي القاسم الجنيدي وأبي بكر الشيلي وأبي منصور الحلاج وأبي العباس أحمد بن سهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهرت بواكير الغزل الصوفي الذي أهاب الشعراء فيه بأساط مستفجرة من أساليب الغزل العذري في طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج في مراحل تالية بأساليب والبسات الم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسحق بالايوس إلى أن الغزليات الصوفية الصريحة في مستواها الرمزي لها ما يناظرها في المسيحية والأفلاطونية الحديثة من حيث صدورهما عن تشييد الانشاد الذي فسر رمزياً في عصر آباء الكنيسة . ويذكر ديونيسيوس الأريوباغي أن الشبيبة شهوانية متمسكة إلى هيروديتوس ، وخلال الصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل في الحب صيغت في عبارات شهوانية شائكة ، وصور حسية ترمز إلى نار الحب الإلهي للنفسوس الكاملة (١) .

إن الإنسان يكاد يطمئن إلى أن المرأة في تراث الثقافة الإنسانية تكافئ معادلاً رمزياً لموضوع ذي طبيعة محسوسة ، ارتفع في الوعي الإنساني إلى درجة من القداسة . وتؤكد الدراسة السيميولوجية هذه الحقيقة المتمثلة في الروايات الأسطورية من أمثال إيريس وعشتار وأفروديت وفينوس ونناح التي عادت في أشوز وبابل ملكة الآلهة الرقيقة القدر ، وفي الإسمراء (الهرمسية) التي نصت على أن تزواج الذكر والأنثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفي اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الإلهي في الأنثى تعبر شخصية السيدة مريم التي عادت وعاء الكنيسة والحكمة والتقوى ، وشخصية فاطمة لدى الإسماعيليين من الشيعة . وقد آلت الأنثى في الغزليات الصوفية إلى تنمية متفضية لهذه السلسلة المتصلة في الشعور الإنساني ، وإلى رمز للرجل الروحي الذي يحقق بالولادة المعنوية درجة تجل أكثر ، إذ الولادة استقبال وإرسال ، وفعل صادر عن انقلاص .

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس الهجري لدى اثنين من كبار الصوفية المشهورين : عمر بن الفارض ٥٧٦ هـ : ٦٢٢ هـ / ١١٨٠ م : ١٢٣٥ م وصفي الدين بن عربي ٥٦٠ هـ : ٦٢٨ هـ / ١٢٦٥ م : ١٢٤٠ م أما ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشداد والسجع ، وهي تتراوح في ديوانه الذي شرحه البوريني شرحاً لغوياً بلاتنيا ، وبعد الفنى النابلسي شرحاً هوفياً ، بين أشعار تنبئ عن استعراض الهارة والتفنن في التوضيحية الابداعية ، وأشعار

والشاعر . وفي هذه البنية التابلية للتبادل تتجسد الرابطة ، فاشد رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل النووي للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي ينفذ قيمته الفنية ودلالته الرمزية في كل دراسة تنتهى إلى الغزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزي للأنثى يتغنى كلما تطلعت هذه الروابط ، وإذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديومة ، يعاينه الشاعر في المظهر الحسي العياني ، ويصير به في رؤية وجدانية مشبوبة .

إن الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار الصالحين في القرن الهجري الأول ، ومن عرفوا بالزهاد الأتقياء من أمثال عبد الرحمن بن أبي عامر الشهير بالنسي ، وعروة بن الأذينة ويحيى ابن مالك ، ويتبع ظهور هذه الطبقة أمكانية المقاربة بين مستلهمهم ومسلكت المذريين من الشعراء (٧) وتقوم أمكانية هذه المقاربة على ما بين الفسفة في الحب ومسلكت الوحد من تشابه ، فالعاشق المتخفف يضرب حول نفسه سبيجاً من الكف والتحرير الجنسي ، والزاهد يبالغ في غريزة الاقتناء والتسكن بموقف يطوى على نبذ وحرمان ، وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يفتشاه ، وعن وضع متعاكس لما يستهوى ويزوى . وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثالث اختراع الجوانب الصوفية في شخصية قيسى ، كما تتمثل في الجنون وتوحيه المعاطلة والاستغراق في الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليل » تعبيراً رمزياً عند أبي منصور الحلاج ، وأدخل الصوفية في إخبار الجنون ما يدل على رفع حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالباً مرناً للصوفية في أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هذا النحو من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي (٨) .

ومن بين الدارسين يذهب هانز شيندل إلى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الأدب العربي في أحداث هذا التاليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر النبوي ، بين الحب السماوي والحب الأرضي ، أو بتعبير متصل بتاريخ الأساليب استخدام الأسلوب المكتمل التكوين للشعر الفارسي في التعبير عن الحب الإلهي . وزعم شيندل أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب هو شمس خراساني أبو سعيد بن أبي الخير المتوفي سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وإن المطار قد نسي هذا الأسلوب الجديد حتى صارت ثروة مشتركة بين كل الشعراء النافقين بالفارسية (٩) .

وفي ضوء ما ذهب إليه الدكتور غنيمي حلال يمكن أن نطمئن إلى أن شيندل لم يتحرر الدقة التاريخية ، ومما يؤكد أن الأدب العربي كان

السابق . وعن هذا الإيقاع الثنائي عبر الصوفية . مستعملين تمييز بلاغي قديم بين الحقيقة والمجاز ، فالجمال المطلق أو اللامتناهي هو الحقيقي ، وما عداه مجاز إلى مظاهر متنوعة للجمال الأول في تجلياته .

وتبدو المرأة في هذا البناء تعينا وتجليا لالهي يهينه ما يقوم به الوعي من رد ورفض للتعين الجزئي الدائر الى مستوى نموذجي أعلى . ولا يخفى ما في هذا البناء النظري المرفأني . الذي تغفل في التعبير الفني لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها في فلسفة أفلاطون وفي الأفلوطينية المحدثة ، وفي المذاهب التي تنمذ عن التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق .

ومن الغزليات الرمية المصوغة بأساليب مستعارة من المديريين قول ابن الفارض :

أومض برق بالابرق لاحا
أم في دبي تجد أرى مصباحا
أم تلك ليل العامرة أسفرت
ليلا فصبرت المساء صباحا
يا راكب الوجناء وقيت الردي
إن جيت حزنا أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك فجع إلى
وإد هناك عهدته فياحا

ويمبر ابن الفارض عن الجبال المطلق والمقيد في إطار الثنائية الصوفية بقوله على نحو تقريري مباشر ينطوي على نزعة تعليمية :

وصرح بأطلاق الجمال ولا تقل
يتقنن ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها
مما له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبني هام بل كل عاشق
كميتون ليل أو كثير عزة
وتظهر للعشاق في كل مظهر
من اللبس في أشكال حسن بديعة
ففي مرة لبني وأخرى بشيشة
وأوتة تدعى بعزة عزت
وما القوم غير في هواها وإنما
ففي مرة قيسا وأخرى كثيرا
وأوتة أبدا جميل بشيشة

وبالرغم من خلو هذه الآيات من توجع الخيال فإن فيها رمزية لا تستعمل مكوناتها من الصور بقدر ما تفتقر قيمتها الرمزية من الموقف الصوفي ذاته وما يقسم من اتحاد وشهود مستور بأبصار وليس متى زال أفضى إلى استعمار الماضي بحيث يتقلب الشاعر متحدا بالحبين المديريين ومعشوقاتهم ومن غزليات ابن الفارض حينئذ المشهورة وفيها يقول :

ابرق بلا من جانب القود لامع
أم أدلعت عن وجه ليل البراقع

تم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأنثوي بوصفه تجليا لجمال مثالي أعلى .

ويكاد المارس يشك فيما نسب في مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملئ شعره إلا بعد الصبح من حالات فناء قوي . لا يتعلق الشك بواقعية الفناء لأنه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وإنما مشار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصبح ، لأنها كانت تضي عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحلق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس والمباشرة والظفر أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلي . على أننا برغم هذا البهرج في قصائده لا نفقد الإحساس بإيقاعات تهينها هذه التوشية . وقد كان ابن الفارض يتردد بين تعطين : لمط الشعر العذري ونمط البديري ، ويمبره أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية في تشكيل النمطية الأولى .

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزي والتشبيث بأن يتم هذا التعبير من خلال التركيب البديعي ، ذلك أن البناء الرمزي للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعماري والصور ، ويتأسس على منطق حدسي خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلي وهكذا تتشعب التناقض قائما بين جوانبة الرمز وبرائة الزخرف .

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما نعته بالمبارة والإشارة تارة ، وبالتصريح والتلويع أخرى . وفي هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع أن الإشارة ما يخفى على المتكلم كشفه بالمبارة للطافة معناها . ويقول الكاشاني أن في الإشارة فهم معنى لا تعرفه المبار ، فهي أبلغ من المبار في تعريف المبهم ، لأن المبار لبأس المعنى ، فالمعنى المفهوم من المبار مستود بها ، والمفهوم من الإشارة كالمتكشف الماري (١١) . وفي معنى التلويع والتصريح يقول ابن الفارض في الثانية :

وعنى بالتلويع بفهم فائق
غنى عن التصريح للمتعنت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز المشعري في القصيدة فسوف يبقى منه ما يوجب من الإدراك ، وما يتصدر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تعبير كارليل يكشف ويحجب في آن واحد ، ويقدم كل شرح أو إيضاح (١٢) .

وفي الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تنطوي على نتائج تقابل بين المطلق والمحدد ، واللامتناهي والمتعين . وفي إطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستيعابية للشعوب بطابع مثالي . وأساس هذه النظرية أنطولوجي ، ذلك أن الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج

وزاحمتني عند استلامي أواس
آتين إلى التطواف معجرات
حزن عن أنوار الشمس وقن لي
توزع فموت النفس في اللحقات
وكم قد قتلنا بالخصب من مني
نفوسا آيات لدى الجمرات
وفي سرحة الوادي وأعلام رامة
وجمع وعند النفر من عرفات
الم تلو أن الحسن يسلب من له
علاف فيدعي سالب الحسنات
فموعنا بعد الطواف بززم
لدى القبة الوسطى لدى الصفوات
هناك من فد شله الوجد يشتفي
بما شاده من نسوة عطرات
إذا خفن أسدنا الشهود فهن من
غداها في الحف الظلمات

إن تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ،
يرتبط بالنمو والنفج الروحي موضوعاً في سياق
اللاهوت الحيادي للفكر السيكلوجي المعاصر ،
كما يرتبط بقصائد ابن عربي الفناءية بوصفها
تسجيلاً لتجربته ، وفيهم هذه التجربة في سياق
مصطلح حديث .

يقول وات إن هذه المقولة الفناءية تسجيل
لرؤيا تركز على تجربة حقيقية عند الكميسة ،
وقد بدأ الشعار طوائفه بتقريب الحجر الأسود
واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشعار يأخذ
حذره من النسوة الألي تراحم وتدافن نحوه
مرغبات خمرهن .

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبيه
جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن إليه ويظهرنه
من خطر جمالهن الذي أودى برجال كثير ، ثم
دعونه من يعد إلى لقائهن لدى القبة الوسطى
بعد انتهاء الطواف ، ووعدهن العزاء والسكوى
بعد طول اشتياق .

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه في الاعتبار
أنهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنية
Anime figures بالمعنى الذي قصده بولنج .
وتوضح هذه الصورة الانثوية للنفس أو الروح
التوى الإبداعية الكامنة في اللاشعور عند الرجل
وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهم
الشعاري إلى القفلة مناسبة لترك ابداعي في الحياة
الروحية ، أما الطواف فإشارة إلى الأرض المقدسة
التي ترمز للنفس ، هذا المظهر الأجل لوجسود
الإنسان الذي يبتو عبر الوحي متقدماً صوب
التحقق .

ويربط ابن عربي تقبيل الحجر بقسم على
الولاء ، وهكذا يدرك أن وجوده الحق في أن
يكون مكرساً ذلك أنه من خلال شعوه بأهمية
الحج حقق بطريقة أمثل من ذي قبل إمكانيات
جديدة لتقديمه الروحي .

إنار الفضا ضات وسلمى بلى الفضا
أم انشمت عما حكته المدامع
وهل تلمع الرعد الهتون بلمع
وهل جادها صوب من لمزّن هامع
وهل اردن ماء العذيب وحاجر
جهارا وسر الليل بالصبح شائع
وهل عذبات الرند يقطف نووها
وهل سلمت بالصحار آياتع
وهل قاصرات الطرف عين بعالج
على عهني اليهود أم هو فئائع
وهل رفعت بالآزمين فلالص
وهل للقباب البيض فيها تدافع
وهل سلمت سلمى على الحجر الذي
به العهد والتفت عليه الأصابع
وهل رضعت من ثدي زمزم رضة
فلا حرمت يوما عليها الرافض
لعل أصيغابني ببكة يسردوا
بذكري سلمى ما تجن الأضالع

إن هذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليل
وسلمى على وجود يترد في وعي الشعار بين
تجنب والتكشاف ، تجنب بالليل والرافع ،
وتكشاف في البرق والنار والأصباح . وهكذا
تحتضن الدلالة الرمزية في المرأة لأطرافها المتقابلة
فاذا الوجود المتلفع بالصحاب سامع في وجنان
الشعار ، وإذا المستور منكشف لا ينوم للشعار
شعوره إلا لحا بالصر كالبرق في سرعة توهيه
ما يثير في وعي الشعار شغفا وترصبا بهذا
الظهور .

ويذكر تساؤل الشعار عما صير الهميم مضينا
أهو وجه ليل القسيم أو البرق الساطع ، يتساؤل
ابن عربي في قوله :

فاهدت ثناياها وأومض ياقق
فلم أجد من شق الحنادس منها

ويلج ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية
في غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبية تمتثل
في المزاج بين المرأة ومعناك الحج المختلفة ، مما
يؤحي بأن المرأة منكس من مناسك الحج عند
الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد اشربت طبيعة
مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره في شعر عمر بن أبي
ربيعه ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنية
مختلف في الحالتين .

وقد أناحت هذه الغزليات الممتزجة بطقوس
الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجلسوا
يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج
السيكلوجي . وهذا ما نظف به في تحليل
مونتجومري وات Montgomery Watt
قصيدة من قصائد ترجمان
الأشواق لابن عربي يقول فيها :

الله للإنسان بوصفه تعبيراً عن حالة نيوفاشية
للوعي المستيقظ وفي وصف النظام يقول ابن عربي
أنها بنت علو، طفيلة هيلة، تقيد النظر، وتزين
المحاضر، وتحسين الناظر وتلقب بعين الشمس
والجها، من العابدات عالمات، السانحات الزاهدات
.. ساحرة الطرف، واقية الطرف، إن أسهبت
انصبت، وإن أوجزت اعجزت .. أعجزت ..
مستكنها جياذ وبينها من العين السوداء، ومن
الصدر الفؤاد .. فكل اسم أذكره في هذا الجزء
بمنها أكنى، وكل داد أناديه فدارها أعني . ولم
أزل في هذا الجزء، على الأبياء إلى الواردات الإلهية
والتنزلات الروحية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدمجاً لفهم شخصية
النظام، يتبع لنا استيطان البناء الرمزي للفصائل
الانديوان، وتمثل منصب ابن عسري في الحب
بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه
العرفاني . ولنفو يشمل، إذا ما أدركنا تلويح
ابن عربي للنظام ووصفها بأنها إشارة إلى حكمة
علوية مقدسة، الكيفية التي تحول بها مظهرها
الحالي .. وقد استمدح الخيال على الشاعر - إلى
رمز هو نتيجة لتور التجلي الذي يتكشف فيه بعد
من إبعاد العلو (١٥) .

وفي وصف ابن عربي تلك الفتاة الآرية ما يوحى
بالانسجام والبراءة، أنها النظام في
تكماله وواقفته والبراءة التي تمثل رمزا الأرض
التي لم يشقتها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوي
على لبو وخصوبة . وبذرية النظام رمز وجود
مفلق على إمكاناته، منفقع صوب ذاته، لا ياتيه
افتضاض من خارج . وهي برغم عذريتها تلد
الحب، لأنها تولده في قلب الشاعر . أما برادتها
فرمز رشد طفول يمارس بمزمل عن الآبار لمة
العشق مع شاعر صوفي في جعل منها دثاراً غلف
به وجوده الروحي . ووصفها بأنها عين الشمس
يوحى على لبو رمزي بوضاعة الحكمة وسطوع
آيتها الماسية لظلمة الحجاب، ويمائل جمالا عذريا
ثابت الطلعة، أشكل غياحه على غير الغراء،
بريثا لكنه حارق يتغلظ فؤاد العاشق من جواه
بنصب .

وقد تحدث ابن عربي عن خلال النظام
عما وصفه بدين الحب في قوله :
ومن عجب الأشياء طيب مبرقع
يشعر بعناب ويومي بأجفان
ومرعا ما بين التراب والحشا
وبأعجاب من روضة وسط نيران
تقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فهرعي لفؤاد وديرو لرهبان
وبيت لأوتان وكعبة طائف
والواج كوداة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أني توجهت
دكانه فالحب ديشي وإيماني

وقد انفتحت هذه الإمكانيات أمامه وتلصقت
نحوه في شكل نسوة ظهرو سافرات - ومما
يضم هذا التفسير أن ابن عربي أول في شرحه
« ذخائر الاعلاق » الاوانس بالارواح الحافين من
حول العرش . ويأتي بعد ذلك تحدير النسوة
الذي يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما يتسلطوى
عليه الموقف من خطر .

ويرغم أن الأشكال أو الصور النفسانية
الباطنية تحدد الصوفي من النتائج المؤلة إذا ما
استجاب لها، فإنها تضرب للشاعر في صورة
النسوة وعددا للقاء بالتقرب من زمزم بوصفها
- على حد تفسير ابن عربي - رمزا على الحباة
الابدية لما في الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي في مقطوعته عن الملتقى، أنه
نذى القضية الوسطى لدى الصخرات . وتطابق
هذه الصيغة ما يسميه يوريج بالمركز الوسط
في الشخصية، إذ قد يحدث أن يتضمن اللاشعور
في الشعور، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا
جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total
personality وهذا المركز عند يوريج وسط
بين الشعور واللاشعور، وهو أقرب ما يكون إلى
قبول الشاعر دعسوة النساء للقاء عند القبة
الوسطى التي يفسرها ابن عربي في شرحه بأنها
برخ، أي وسط بين طرفين . أما الصخرات
على حد تأويله الرمزي فتعني الأجسام المحسوسة
الحاملة للاسقاطات Projections وأد يرى
ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء، مما
يؤذن بأن الحالة التي ووصفها كانت سريعا
التقلت والزوال .

ولسبب مجهول انحلت قلوب النسوة خوفا
فسره ابن عربي بالخوف على إطلاعهم من أن
يتحدد بتولده في لاشكال . وأراد النسوة من
الشاعر أن يتحقق من أنهم حجاب يخفي شيئا
أكثر شغافية ولطفا، وأفضى بين الخوف إلى ارخا،
الشعور . وعندئذ ينبغي أن نفتقرش أن الشاعر
لم يجد قادرا على تبين وجه أو شكل لا تحفاف
النسوة بأردية الغلطات، وبسبابة أخرى أدت هذه
المرحلة من التجربة بالانتهاء، وعلى الشاعر أن
يوصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظر
إلى الجبال الذي كان ذريعة السلوان والشفاء (١٦)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار
ابن عربي في ديوانه الصغير على أن ابن الفارض
لم يكن يعنى في غزلياته أنى يعينها، مما يدل
على أن المرأة عنده تقول في مطلق الإنش، أما
ابن عربي، ذلك الشاعر الصوفي الأندلسي الجوال
فقد حدثنا في مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية
متضربة لقلبها في حكة، هي « النظام » ابنة الشيخ
زاهر بن رستم . وقد ألهته تلك الفتاة العنقاء
قصائد ديوانه ترجمان الأشواق .

ولن ينتهي لنا على حد ما يقول كوربان Corbin
فهم هذه القصائد إلا إذا وضعنا في الاعتبار تجل

وتحليل الشراح على هذا النحو شكلي في جزء منه كبير .

ولا ينبغي ونحن نقرا هذه الشروح والتفسيرات أن نقبلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسعا أو تقليفا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر في هذه الشروح بوصفها ضروبا من التحليل الرمزي يظن بعضها ويصيب .

ومن أمثلة الاخلاق في هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباينة كالكتابة والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح اقرب في فهم الشعر الصوفى الى الكتابة منهم الى مقومات التعبير الرمزي .

ولعل المصطلح الصوفى الذي اخذ يستقر منذ القرن الثاني جعل الشراح يطعنون الى تدوين تفسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تفسر من التوقيف والرياسة في تزويد القاري بلوحة واسعة يهيب بها ويذلن فيها ما اراد الشعراء من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة في تصنيفهم جميع الكتابات الشعر الصوفى واشارته لا لرموزه التي يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتوقعة .

وتبدو تلك الشروح محكمة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من بعض التبصر .

ويستل القاري في هذه الجهود التفسيرية عدولا في بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية الى الصور الموضوعية الى التفهيم بزرقة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتي وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرته في الثقافة الاسلامية بلمع تعبير الرمزي .

ومن أمثلة هذه الظاهرة في الشعر الصوفى أن يؤول ابن عربي في شرحه ديوانه « ترجمان الاشواق » أسماء الاعلام تاويله ينم عن صنعة وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليل وسليسي وعثمان وابنة العراق وابن اليمين ثول كلها منته الى تاويلات لاشان لها طبيعة هذه الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هي اللبالة ، وليل اشارة الى الليل ، وسليسي كناية عن حسنة سليمان ، وعنان تاويلها علم بالحكم الامور السياسية .

وانما يصح مسار التفسير الرمزي للشعر لدى الصراح عندما يطلون الرموز انطلاقا من الوعي الرمزي Symbolic Consciousness ومجال ذلك أن يؤول الانبي لدى الشراح بوصفها طيمة قابلية منفصلة ، وأن يعرف الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافئ ، تاويله . المشرق في الرجل ، وإن جهرت زمرا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشهور بواسطة الكشف . بهذا من أبعاد

ومن غزليات ابن عربي الرمية في ترجمان الاشواق قوله في النظام :

مرض من مرضة الاجلسان
علاني بدركها علاني
بابي طفلة لعوب تهاسد
من بنات الطيور بين الفواني
طلعت في العيان شمس فلما
اقلت اشرفت باق جنان
يا طوللا برامة داسات
كم دات من كواهب وجسان
بابي ثم بي غزال ويب
يوتني بين افسلي في امان
طال شوقي لطفلة ذات نسر
ونظام . ومتبر . ويبان
من بنات الملوك من دار فرس
من اجل البلاد من امبهبان
لو تروانا برامة تنصلي
اكلسا للهوى بغير بنان
لرايتم ما يذهب العقل فيه
بين والعراق متفان

ان الشاعر يصف في محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويهيمنا تضع ايدينا على ما يفهمه رمز الانبي من مغازلة بين نسبة الحبسية الى بنات الحدود ، مما يوحي بالاستتار والحجاب ، واشراقها في مياحه شمس طالعة لا تقرب حتى تسقط في باطنه ، مما يمد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المغازلة من قبيل الرمز الصرفاني الحكمة الالهية التي تظهر تارة وتختفي اخرى .

والى هذه الصفات المادية اضاف ابن عربي جمالا آخر راه في فصاحة النظام وفي بلاغتها وملكيته المتشكلة في عرشها ، واستمرار لمرشها الملكي صورة المتبر .

وفي الشرح الذي يقدم ابن عربي على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت في العيان شمس فلما
اقلت اشرفت . باق جنان

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها في عالم الغيب . وهذا تصف في التاويل لأن الحقائق الغيبية والحكمة الالهية التجليية انما هي تمثلات ذاتية باطنية واستيطان شخصي مستط على المحسوس في الخارج باعتباره راموز التجلي .

وعكذا يظن سياق الحديث الى بعض ما دون التبراج من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية . سواء كانوا هم الشعراء انفسهم أو غيرهم من الذين يتناولون الشعر الصوفى ، لقد أخذ الشراح يتناولون دلالات ثابتة لا يخلو أكثرها من توقيف ويصعب عن التماسك بين لغة وهمية واخرى مجازية

والحق أنه كلما اتجه الشعراء إلى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا أنفسنا أمام نمطين من التعبير الشعري ، النمط التجريدي ، والنمط الوجداني التصويري . أما النمط الأول فيشكله انفصال تام بين الفكرة والملاحظة ، ولما الثاني فيندج فيه هذان العنصران ويتحول كل منهما إلى الآخر متصيرين في البناء الشعري .

وفي ضوء التركيب الصوفي للعلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت في تراثهم الأدبي إلى رمز حي على احتضان المتقابلات والنواة الرمزية في هذا البناء هي الاله الحايث لا العالي ، المتجلى لا المتخفى . وإلى هذه المحايثة رمز الصوفية بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى . ومن الأبيات الرقيقة التي تحقق وحدة التصور والوجدان في شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تراه ان غاب عن كل جارحة
في غنى معنى لطيف رائق بهج
في نعمة العود والنأي الرخيم اذا
تألف بين الثعان من الهزج
وفي مسارب غزلان الضمائل في
برد الأصائل والإصباح في البلج
وفي مسالك أقدام الفمام على
بساط نود من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال التسييم اذا
أهتدى إلى سحرها أطيب الأج
وفي الثماهي ثمر الكاس مرتشفا
ويق المدامة في مستنزه
لم أزد ما غربة الأوطان وهو معي
وخاطري أين كنا غير منزج

وتكتمل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبة بطابع روماني يذكر بما قرأ من أشعار لوردزوت وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجسوته ولكنه ورابندراتناطوز ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجداني للباغت بأن الأحياء كلها حاضرة ومائلة وأن الله ذاته بات قريباً غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديها جمال أكثر مما تبتديه ، وأن الكل اللامتناهي يقصر الإدراك والوجدان بعرفة حاسية لا سبيل للبرهان عليها . أن الشاعر في الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة في العرفانية الصوفية إلى تجربة شعرية ناجحة . انه يرى الحقيقة بجوارحه التي صارت كلها حيوات تساهد ويستشعرها في معيتها وتجليها في المشاهد التي توالى في حركة شعرية متدفقة ونفسي هذه الصور المتلاحقة إلى القول بأن الله ما دام متجلياً وحاضراً فلا معنى للفرقة عن الأوطان أن الشاعر الصوفي لا يصور الطبيعة من خارج لأنه يتعاملها ، ولا يصف مظاهرها إلا باعتبارها تجليات لاله الحاضر الحايث . وهكذا تتسجم النظرية والإبداع والفني ، والمقالة النهائية على

العلو ، ويمابن فيه جمالا دائما يفتح عليه الوعي الموجد بين اللال ولئلاذى . والألاني على هذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان .

ويصبح المسار الرمزي في هذه الشروح عندما تنص على أن معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب هادية إلى الله ، وأنها تجسد للنفس وللحكمة . وتعين - لحسن العاقلة . (١٦)

ويتخطى التفسير الرمزي لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشرىون الرمز المفهوم البلاغي للكتابة من حيث هي إثبات وتوكيد وإيجاب الصفة للشئ ، بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متافيزيقيا بوضع اصطلاح على الدلالات في مساق الشعر في نحو يفضي بالتقارب إلى تمثيل معان أراد الفارح لها أن تكون قبلية وثابتة .

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم إلى أنواع ثلاثة : قصائد تبرز أكثر انساقا مع الغزل المباشر ، وهي قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفي قدرها من الاعتصاف الذي يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد أخرى أكثر انساقا مع التأويل الصوفي منها مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهي متسقة مع الغزل المباشر انساقا مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) .

هذا من الغزليات الصوفية التي صيغت بلغة تذكري القاريه بأشعار التروبادور . أما شعر الطبيعة فيندرج على وحدة الوجود والشهود ، تلك التي تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعري الذي تشكل هذا الشعر من خلاله .

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجل الالهي في أشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله مخلود من حيث التجل بعد كل صورة . وكما كانت صور العالم لا تنضب ولا يحد بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجعل حد الحق ، لأن العلم بصور العالم محال ، لأنها لا تنتهي (١٨) . وهذا الذي يذكره ابن عربي نفهم منه أن الصمد يؤذن بدخول هذه الطبيعة في تسليح الإيمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يشول إلى اللاتجلى أو الله العالي المحتجب .

ولن يخلص لنا البناء الرمزي لقصائد الطبيعة إلا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجداني على نحو ماتملها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيون في التجريدات النظرية العالية ولئن اقتضت العرفانية الصوفية إلى ازدواجية في العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتها أميل إلى الألوهية المحايثة من حيث هي روح مدبر لصورة العالم . ويزيد الوجدان هذه العلاقة صورية دون أن يحدت تمام أن كفا لاستشعار الشهود التبادلي ، فالطبيعة في الاله ، والاله في الطبيعة .

من الغزاف لما فيها من عاطية ساوقت في
الفرقانية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس عينا
بصور مشهورة في الأدب الفارسي ، تطالعا في
الوردة التي حام البلبل بها عشقا ، وفي الفراش
المحترق بالنار ، وفي السرو والتيلوفر والبراعم
الناعسة . ومن خلال الكيف الحسي لهذه الصور
عبر الشعراء عن التجل للحايات في الطبيعة ، وعن
اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة .

وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامي
٨٩٨ / ١٤٩٢ في قصته المنظومة « يوسف
وزليخا »

انظر إلى الشفاق في الجبال

حين تتجمل فصول الربيع
كيف تشق وردوها طريقا لها من تحت الصخور
قامت في البدء تلك الثلثة من الحسن الأدنى
فحرب خيمته خارج البسم القدس
فأثرت لحة منه على الملك والملائكة
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة المصولة
سرت من الوردة إلى البلبل حرقرة الروح
واتلقت خدود الشمع بلبس من تلك النار
فأحترقت في كل ماوى منها مئات الفراش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجداني من الطبيعة
موقف الشعراء الرومانسيين الذين تخيلوا
لنفسائهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية
محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد . وكثيرا
ما تقرا في هذا الشعر قصائد في البلشون
الليلي والمندليب والقرية وإزار الملك . وعلى
هذا النحو تقرا في شعر الطبيعة الصوفي قصائد
كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحماة المطوقة
موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالات
الرمزية في تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفي
تراث المسيحية الروحي .

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة
بدلالات رمزية متعددة ، فالحماة المطوقة رمز على
وارد من واردات القدس ، ورمز الروح . وفي
في هذه الأشعار مطوقة تبكي عندما تسجع ،
وبكائها في هذا القصر رمز على حنين الروح إلى
عالمها للطلق السراج ، على نحو يوحى بأن الرمز
قد شكل داخل بناء خاص بالترجمة المشالية في
تمييزها بين الحسي المتناهات والروحي النموذجي
الباقى . أما الطوق فرمز صاعه الصوفية بتأويل
لشياق البريية للأخوذ على الأرواح في شماسها
الأولى .

إن القارئ يظن بهذه الدلالات كلها في قصائد
ابن الفارض وابن عربي والجيلي والنايلى وجلال
الدين الرومي وناصر خسرو وفريد الدين العطار
وفيما كتب الصوفية من ربائيل صغيرة منسوبة
لإبن سينا والغزالي ، وفي مطولة العطار الشعرية
المروعة بنطق الطير .

حد تعبير دى لاكرودا هي في الصميم الهوية بين
الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يصاحبه
ويتأمل ما يخلقه ، والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك
الآلهى مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الآلهى .
ويجمع في عاطفة مبهمة كل ما يشتهه الإنسان
العادي إلى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم
يفصل الصوفية بين المرأة والطبيعة ، ذلك لأن
للرأة نفسها طبيعة . وأحاولوا في فهمها وتصورها
على نسق وجداني أساسه الإسقاط ، وتصور
الطبيعة بوصفها إنسانا كبيرا . إنها على حد
وصف ابن عربي في وضع تعقيد كوني جامع بين
الإحالة والاستحالة واللعل والانفعال ، وهي أم
لأنها محل التحولات وتناك العناصر الملقى إلى
التوالد (٩١) .

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربي مراوحا
بين حاتين نفسيين في وصف الأطلال وتجاوزها
مظاهر متقلبة بين الرغد والعملة والأس ، وبين
الحياة والخشونة والرحمة :

يا قلا عند الأليل خاربا
لاعبت فيه خردا بانسا
بالأس كان مؤنسا فضاكبا
واليوم أضفى موحشا وعابسا
ناوا ظم أشعرهم وما تدوا
أن عليهم من سمير خاربا
حتى إذا حلوا بقر بلقع
وتخيموا والترشوا التناكبا
عاد بهم روضا إغن يانسا
من بعد ما قد كان قلا يابسا

ويبقى هذا الأسلوب الذي استخدمه الشاعر
في بنيتة النموذجية الموروثة المظهر الخارجى
للأبيات ، وهو مظهر مساق لإمكان لربتها على
نحو غير صوفي كما لو كنا نقرأ وصفا لظل في
الشمس العربي ولكن طبيعة الموقف تبين لنا نضع
هذا المظهر في إطار التجربة الخاصة بالشاعر .

إن هذا الطلل موضوع استغاطات لأصول
نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو في وضع انفصال
عن الأوانس اللاتي يرمز الشاعر بين دائلها
إلى النفوس أو الأرواح ، ويشير يولج يرمز بهن
إلى أشكال وصور نفسية باطنة .
وللاهمية التي تولدت عنها توحى ببراة القصد
وتعبيره عن الأوانس بالثاني والتخيم تمثيل
رمزى لتزود هذه الصور الروحية بواسطة فصل
التجل بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذي
يعنى فتح الإبداع على إمكاناته المتعددة والاحتجاب
الذي يقول آلي كون :

هذا إذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه
إلى استيعان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره
عن رحيل الأوانس بفصل مسند للووا في قوله
« ناوا » يؤذن بتشيل رمز آخر لأرواح الكائين

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محقة في شكل إياويل . وهي إذ تسبح في جوف السماء تجد في قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الأمر إلا قلة تصل إلى حظيرة القدس أو إلى الملك أو ما نعتة فريد الدين العطار بالمرح * وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم إلى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من سطوح وشواغل وعقبات (٢٢٢) *

ومن قبيل هذه الأشعار التي تدور على رمزية الطير للنقص قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/ ١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض
لقد صنع طائر حذيفة ملكوتي فصلا لبضعه أيام

فيا لطيب ذلك اليوم الذي فيه أطيح حتى باب العيب

على أمل أن أخفق ببطاحي على عتبات ذلك الحى فمن ذلك الذي تصفى أذننى لأصواته

وإية كلمات وضعها على لساني

الا تخبرني ما لك أفرح التي كاني لها سائس ؟

أنا لم أت هنا اختيارا ، فلأعد هنالك عن اختيار

وليحملني إلى موطني من ظم بي إلى هنا

والى هذا النبط التعبيري الرموز تنتمي قصيدة ابن سينا ٢٢٩/٣٧٠ : ١٠٣٧/٩٨٠ المنيصة المشهورة التي تنم عن نزعة الافلوطينية المحددة

كان الحمامة المطوقة موضوع في شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجري .، ولما حتى بلغ نصجه في القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبي محمد على بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحمامة في الألفاظ والآراء ، وفيه ألم بهاميه الحب وأصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزي للنوستالجيا Nostalgia ، ذلك لأن الغنى إلى الوطن عندهم ينطوي على شوق عارم إلى البدء والأصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن في طابعه الطبوغرافي والقومي .

ويستشف انقائى من شعر الطبيعة الصوفية شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها في تسبيح متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق إلا في لحظات نادرة يقتضيه الصوفي ويحولها إلى شعر . ومن مزية يعبر فيه عن تجلي اللاهوتية المحيطة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسمه الطبيعة من شلالات ولغة مفصصة بالرموز ، وكيف تنتهي للوحى الإنساني المعاصر أن يركب إلى

الانطولوجيا القديمة في تشبها بالقدس وعصها عليه بشق واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة في يتوحد إلى بالأسرار والشاعرية ، وفي مجال الصوفيات الصوفية نلاحظ أنها لم تبتأ من فراغ خالص وإنما استلهمت تراثا هائلا من الشعر العبرى ، وتحوّلت الشعر بالأسرار التجربة الصوفية التي رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بوكرى هذا التحول في القرن الثاني ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكّر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كعيسى بن معاذ الرازي ٨٧٤/٢٥٨ وأبى يزيد البسطامي ٨٧٧/٣٦١ *

وتطالما لفة الخريين الشعرية المشهورة بالرمز في أبيات لأبي منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلواني إذ قال : حضرت الحلاج يوم وقته فأتى به مسلسل مقيدا وهو يضحك ويقول :

لدي غمر منسوب
ألى شيء من الحبيب

دعاني ثم حيانى
كفك الصيف بالضيف

فلما دارت الكاس
دعا بالقطع والسيف

كلما من يشرب
مع اثنين في الصيف (١٣)

لقد افاد الصوفية من شعر العبري وألوا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فمنهم أن السكّر يقابله الصحو كما أن البسط يقابله القبض (٢٤) *

وهو تحليل الصوفية للوجد الذي رمزوا إليه بالسكّر كتعبير استحوذ ضرب من اللامعقولية إذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد، وشعورا بنقطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتلفى هذه الانفصالات إلى وضع تهنّز فيه النفس وتشتط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يعتذر عليها أن تركن إلى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتّر *

وبهذا الوجد المسكّر يدلج الصوفي إلى نشوة لا حدود لها ، ولتبتسط أسرارها فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته تمنا لشطحه وجراحه الروحية *

وقد وصف برجسون في تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب التي اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور في الاتحاد ، محيلا في تحليله على احتراز النفس واستسلامها لتيار الذي انساب في داخلها ، وشعورها بالحضور الإلهي المنتجع على الاشراف ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا إصليبي بالليلة الظلمة للروح *

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حسن تارخشي تتحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تتول إلى سمات عرفانية ، من أجل المزج والفناء عسل الشراب والكروم الدنان بواسطة قيمة رمزية .

وفي آيات أبي مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والفناء على القسراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيق . وبرغم هذا للمجم أضاف الصوفية إلى خبراتهم ما يند عن الموروث ، فافتقدوا بشعر لم تقتصر من الكرم ، ولم تقي في ذلك ، وتلك خسر لم نهدها عند الأعيان والوليد بن يزيد وابن حرمة وأبي الهندي وأبي نواس ، صا يتي . بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الزمر على المحبة المطلقة من الحدود والتعيمات .

وفي هذا السياق الشديد الصوصية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزي . وهذا ما نجده في خبرية ابن الفارض للشبورة إذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مناصبة
سكنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها اليدر كاس وهي شمس يديرها
هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم
ولولا شفاها ما اغتربت لظنها
ولولا سناها ما تصورنا الوهم
ولم يبق منها البخر غير حشاشه
كان خلاها في صور النهي كتم

ومن بين أحده الدنان تصاعنت
ولم يبق منها في الطليقة الاسم

وكما وتقتنا في خبرية أبي مدين على مجسم يضم كليات خاصة هذه الخبر الرمزية . فإن هذا المجسم يتحقق في قصيدة ابن الفارض ، فخرته قديمة متجدة من كاتلة العناصر ، لا يسكبها الوهم ولا يكيفها التصور :

يقولون لي صفها فالت بوسفها
خير ، أجل عندي بأوصافها علم
صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى
ونور ولا ظلمة ، ودوح ولا جسم
وهامت بها روحى بحيث تمازجا
مخاد ولا جرم ، تظله جسم
فخر ولا كرم ، وأتم في أبي
وكرم ولا غير ، ولأبها ام

وهكذا لم يبق من البخر في شعر الصوفية إلا اسمها وما توحى به من تقوية قاروها الشعراء بأحوال الوجود الألهي ، مما يدل على الكيفية التي تم بواسطتها تحول الموضوع إلى رمز شعري فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسى والمثال ، بين المسمى والروحي ، بين المسمى في واقعيته والجرد في تمايله أن هذه الخبر في طائفة الحسى المبائر تجاوزت المعنى المادى إلى

وتحدث برجسون في وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب في أعماق الصوفى ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير المادى والروحى ، وأن مشابقتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأق فهمه إذا فكرنا في الانقلاب الصنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى إلى الحركى ، ومن المفسلق إلى المفتوح ، ومن الحياة المادية إلى الحياة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الصوفية لتسلمين الموا في هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، إذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفى بصاله السكر منذ عصر فيلون السكندري Philo of Alexandria أما الأياحيون فقد انكسرت على لغتهم معافرة الخير ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تقيسوا بأساليب الزهد والطهر الروحي (٢٦) .

ومما يفتد هذا الراى أن يقال إن استقرار الأديان المختلفة يؤكد أن هذه الظواهر والأحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغي عند تناولها أن ترد إلى نظائ وأشباه ، وأن تدروس بمنزل عين تلم به وعن جلسته ودينه ، ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمون تناولوا في خبراتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم إنما الموم من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخضر .

ولا تكاد نظفر في البواكير الأولى بخبريات مطولة ، لأنها إنما ظهرت في زمن متأخر يرجع إلى القرن السادس . ومن هذه الخبريات قول أبي مدين التلمساني ٥١٤ - ٥٩٤ : ١١٢ : ١١٦٧

أدركنا لنا صرفا ووع مزجها عشا
فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا

وعن لنا فالولت قد طاب باسمها
لأن البها قد رحلتا بها عشا

في الخبر لم تعرف بكرم يصفها
ولم يجئها داح . ولم تعرف الدنسا

متشعبة يسكو الوجود جمالها
وفي كل شيء من لظانها معنى

حضرنا ففينا عند دور كؤوسها
وعدا كانا حضرا ولا ففينا

لها القدم الحصى الذى شفت به
بلا عما يفتى الزمان ولا يفتى

لقد ألم أبو مدين في هذه الآيات بمرات الشعر الخضرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طوط الأكمال ، مثليا ألم الشعراء من قبيل جرأت الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى فى أعليه لم يكن يستيق لتتبع للشعراء أن يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك لأن الشعراء مولوا على الموروث من الانبساط الإيمانية المستقرة

وطابع الحوار • لما المكان فتمثله في حديثه عن الخربات التي تشبه أن تكون حانات للشاربين يتبع في كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب في حين ينور الساقى على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح • وقد جعل الخبي يفس أوتار عسوده فتنبئت لحون تشبى الذين استغفهم للشرب • وتمائل هذه الصور من الوجهة الرمزية ممتص المتصورة في الخناقات • إذ يذكرون فيتواجدون ويطلنا الحسوار في البيت الأول • ويدعو حتى يستغرق الأبيات كلها • ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون • وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحر النشوة والبسط والوجد الإلهي • ذلك أن الفواق والمجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعقل وقانون النهار • من أجل أن يسود وجدان الليل للفهم بالفرجة والأسرار •

وفي هذه المحاورات يلتصق السكران من الساقى الأي يدع ذرة من عقل لدى من يعوجون إلى الخربات • وليس هذا الساقى مسوى رمز المرشد المثالي الذي يدير شرب الوجد الإلهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة • وهذا المرشد الخال هو شيخ الشاعر وأستاذه الروحي «شمس تبريز» •

انه يبادر لتليده شراب يغيبه عن المحفوظ المجالية • وينظره تشبه مئات المنازل وحدائق الورد • ويستمر بين آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الأخذة في الوجد المفضي إلى الفرح والنية والفناء •

ويهدينا قوله في البيت الأخير على لسان النفس لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان إلى لباب الرمز المخري في شعر انصوفية • إذ يرمن فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقها إلى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث يتخس العقل ويسيطر الوجدان بوصفه أداة وبينة • أداة المعرفة الصوفية • والبينة المساعدة عليه •

وإذا نحن استهدينا بلفة برحسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم برمن الخمر • قلنا معه • مهيئين بوضعية روحية • أن النفس حين تهتز في أعماقتها بالتيار الذي يجريها تكف هي أن تدور على ذاتها بأفلاتها لحظة من القانون الذي يربط للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دوراليا •

انها تتوقف كان صوتا يدعوها • ثم تتسليم للتيار يحملها ويمضي بها قسا • انها لا تدرك القوة التي تحركها ادراكا مباشرا • ولكنها تحس بوجودها الفاضل أو تستشفه في رؤية رمزية • وعند ذلك يفرها فيض من فرح •

وجد تفرق فيه • أو بهجة عانيتها • فتشعر أن الله حاضر وأنها فيه • لقد أبلج الصبح

رصيد مثالي يتمكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الأشياء • ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمسر • وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم • فكانه قال : الله ولا عالم • وعالم ولا الله • ذلك لأن الامكان الرموز اليه بالكرم معلوم بصدقه الأصلي وليس الوجود الظاهر عليه الا وجود الحق • وقارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدة الوجود (٢٧) •

ويختم ابن الفارض خبرته بأبيات توابك لغة الخمرين في طابعها الحسي • مهييا في رمزيتها بلفة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يفضي :

وقالوا شربت الالم • كلا • وانما شربت التي في تركها عندي الالم

هنيئا لأهل الدبر كم سكروا بها وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وإن شئت مزجها

فصلك عن ظلم الصبيب هو الظلم وفي سكرة منها ولو غير ساعة

تري الدهر مينا طالما ولك الحكم

فلا عيش في الدنيا لن عاش صاحبها ومن لم يمت سكرًا بها فاته العزم

على نفسه فليصك من ضاح عمره وليس له فيها نصيب ولا بسهم

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحا إلى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها ماني الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف يضاهي بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيف الحسي للصورة وما يجاوزه صوب حقيقة أكثر كلية وشمولا •

ومن هذا الشعر المخري قول جلال الدين الرومي :

أنت لعل وأنا مجنون فمن الذي يقودنا إلى المنزل في المدينة لا أرى شخصا صاحبنا من السمسكر حبيبي هلم إلى الخربات حتى تری لغة الروح في كل زمن شخص ثمل • يده في يد نجيته والراس معر يد من ذلك الساقى بالكأس الإلهية لقد خرجت من المنزل فليدوني جو بالسسكر وكل نظرتهم تشبه • وادها مئات المنازل وحدائق الورد •

فلت من أين أنت أينها النفس ؟

فيوزات قائلة : شطريء • وطن وشطري روح وقلب شطري من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريدة فقلت لها : لم أعد أعرف قريبا لي من غريب لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان وفي قصيدة الرومي مبعج فني يستقي دلالاته الرموزة من الصور التي يسودها طابع المكان

التأملية ، عبروا فيها عن رفضي ثائر أو ادعاءن مستسلم أو تردد ميتافيزيقي دفعته اليه الرغبة في الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الماية والمصير . وتناول هذه المخططات الى جملة من المواقف . شغل الشعر الرومانسي بالتعبير عنها بسبب ما في طبيعته من غنائية تستمد مقوماتها من رغبة الإنسان في توكيد الذات 'واقتراس' المجهول ، ومن تردده بين عظمتة وتقصه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيئ به الى السوء وما يشده الى الأرض . وفي بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن إسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تدور في قراءة ثاقبة كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهي رموز استحدثتها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وإنما تفككت هذه الرمزية الصوفية انطلاقاً من هموم الإنسان المعاصر وإزماته ، ودارت في جوفها عن الرحلة والافتراق والسفر والقلق واللآل والحزن الذي ينششق كالينابيع الصافية التي يؤذن هلوها سطوعها بأعناق بعيدة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله في الشعر الأوروبي الحديث على نحو ما نجد في قصائد أربعماء الرماد لايتوت وإن يلت رموزه معددة بفاهيم العقيدة المسيحية ، وفي بعض أشعار بودلير لانعدام تصوفاً من نوع شديد الخصوصية قرأه تصرية الإنسان وكشف سوره ووصفه في مسالكه وسوء نيته ، ذلك أنه كلما زاد الاستشعار بالنقص الإنساني ، زاد الإحساس بالحاجة الى الكمال الألهي .

إن هذا البعد الصوفي في بعض التجارب الشعرية بسيط في كل القصود تعبيراً عن توق الإنسان الى التوازن والبطء والتحرر من كل ما يحول دون أن يلعب في حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جشم عليه ما في المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

فزالت المشكلات ، وتبددت الظلمات ، انه الاشراف (٢٨)

وخلاصة ما يقال في هذا البحث أن الرمزية التي تطالعنا في تراث الأدب الصوفي ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخي متميز ، تأتي للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متواترة ، أعيد في هذا الأدب تشكيلها وفق البناء الرمزي المسقط وعلى هذا النحو صارت للراة والطبيعة والخمر رموزاً على الآله المتجلى ووحدة الوجود المحيطة والانفراج العاطفي الذي تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفي أن يكون المرء عليماً بما ينطوي عليه التصوف من دلالات عرفانية لكي يكون شاعراً صوفياً ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصوف النظرية يمكن أن يكون صوفياً شاعراً ، ويبقى بصد ذلك أن يقيس النقد تجربته الفنية بقياس الوحدة الدينية التي تربط بين نسق المواقف ونسق الأفكار .

ولا يتبقى للمارس أن يزعم أن يزعم أن الشعر الصوفي كله يسبيل هذه الوحدة ، فمنه قاصر غير قليل غلب فيه البناء العرفاني النظري على مقومات التعبير الفني ، فجاء شعراً منظوماً يتم من فشل في حال دون تحقيق الوحدة التبادلية.

ولما أن تتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة في بعدها الصوفي ، وعما اذا كانت امتداداً لهذا التراث ، أو ابتداءاً أسلوبياً جديداً في شكله وفي مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفي الحديث لم يأخذ شكله الكامل الا في أواخريات هذا القرن على أيدي الشعراء الذين جندوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمي الى شعر الخواطر

هوامش

(١) Karl Jaspers : The origin and goal of his- tory, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كران ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديري ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٠١ .

(٣) ابن عربي : الفترحات الكلية ط صادر بيروت ، الجزء الثاني ص ٣٠٩ .

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Li- terry Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Manheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع في هذا السياق صبيدو كارل ياسبرز K. Jaspers : للغات الباطن الثلاث كما عرضها ريجيس جرونييه في كتابه : اللاهوت اليهودي من كيركغور الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادي أير ريد ، ط الفار المصرية للطاليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٤٧ ، ٢٧٠ .

(٧) د. محمد فتحي حلال : الحياة الصوفية بين المدنية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣ .

(٨) الحياة الصوفية

(٩) هازن شيدر : الإنسان الكامل في الإسلام ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ص ٧٤ .

(٢٤) راجع في هذا السياق الجمع للسراج والرسالة للتشريح وبخاصة التمييز بين السكر والغبية النفسية وبين اللوق والغرب والرى

(٢٥) هـ - برجنسون : عمليا الأخلاق والدين ، ترجمة د - سسلي القديري د - عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة للصرحة العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦) Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1951, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسي على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

(٢٨) عمليا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

(١٠) أسجن بلايوس : ابن عربي حياته ومنهجه ، ترجمة د - عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : الجمع ، تحقيق د - عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرزاق الكاشاني : كشف الوجود الغر لمعاني نظم الدر ، وهو على حاشي ديوان ابن الفارض بشرح البرقوقي والنابلسي المطبعة الحديثة ، ١٩٦٠ هـ

W.Y. Tindall : The Literary Symbol, (١٢)

(١٣) راجع مقال مولفجومي وات ضمن الكتاب التلاكري من محيي الدين بن عربي ، دار الكتاب العربي ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تاملات سيكولوجية في لصيدة غنائية صوفية : Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربي : ذخائر الأخلاق في شرح ترجان الأسواق ، ط بيروت ١٩٦٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥

Creative imagination, pp. 138, 139. (١٥)

Creative imagination, p. 345. (١٦)

(١٧) الكتاب التلاكري في الأفكار المنوية العامة لمحيي الدين بن عربي - راجع فيه مقالاً للدكتور زكي لبيب محمود ص ٧٣

(١٨) ابن عربي : فصوص الحكم ، شرح الكاشاني وبالي ، الطبعة ١٩٦٦ ، ص ٥٧

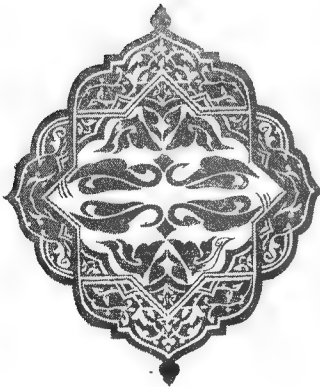
(١٩) أ - بقروي : مصادر وتيارات الفلسفة للصاعدة في فرنسا ، ترجمة د - عبد الرحمن بدوي ، ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١

(٢٠) ابن عربي : الفتوحات المكية تحقيق د - عثمان يحيى ، السبعة الثالث لغزات ٥٥ - ٥٧

(٢١) د - محمد فليمنس حلال : مختارات من الفصحى الفارسية ، الدار القومية ١٩٦٥ راجع أيضا في مسيات الفصحى الفارسية السوفلي : Cyprian Rice, The persian nuffis, London, 1909.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بنظامه منطق الطير : الدكتور بدیع جمة في ترجمته ودراسة لفظه المنظومة - ط ١ دار الزائد العربي ١٩٧٥ وانظر فيما ينصر روز الجسوان والطير في المرافاة الصوفية ابن عربي ؟ اصطلاحات الصوفية - وهو ضمن مجموع وسائل - ط حيدر آباد ج ٢ ، والكاشاني : اصطلاحات الصوفية ، مطبوع في مكتبة الأزم رقم ٦٤٠٩

(٢٣) له ملهينيون ، ب - كراس : إشارات العلاج - ١٩٩٦ ، ص ٣٤ - ٣٥



تراثنا الفلسفي

أولا - مقدمة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل إلينا من نظريات في المنطق والطبيعات والالهيات ما زالت تؤثر في سلوكنا اليومي ، وتحكم تصوراتنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لأزماننا ومآسينا وغرائنا في قضايا التقييد والتغير الاجتماعي (١) . فهو تراث حي ، يسعى في الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التثوير والتغيير أو من أجل إيقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعي . وإن كان هذا الاستعمال في كلتا الحالتين سطحيًا لا يمس إلا هامش الشعور القومي من خلال أجهزة الإعلام التي لا تلتقي إلا بقدر ضئيل من مصداقيتها . ومن هنا كانت نسبيته لنا بضعف التكلم الجمع في «تراثنا» إشارة إلى فعله فيها ، وخصوصًا لآثره . وقد تكون « الكتب الصغرى » بضمونها الذي تختزنه من طريق التواصل التاريخي والتراث الحي أكثر أثرًا في حياة الناس من الكتب الملساء حتى ولو كانت أمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لا تفهمها إلا على نحو مفرس من أجل الفاء دروس العصر في المساجد أو محاضرات في الجامعات .

ليس المطلوب منا بحثًا علميًا في التراث بل المطلوب بحث وطني وقومي . فالبحث العلمي ينحصر في التنزيه عن الفرض واليقظة المتباعدة والنظرة الموضوعية أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التيقن عن التراث بعد أن كانت مهلولة بالأحسواء والانفصالات واستحالة لا ينكرها إلا متجن على الحقيقة راجب في خلفاتها أو لونها . تستحيل هذه النظرة العلمية الممعة التي تبني الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استمرار له . هو المتبع ونحن المص . علاقتنا به علاقة خصيوبة ونماء . لا علاقة موث وجهاد .



● تراثنا الفلسفي

ولما كان تراثنا الفلسفي معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى الينا بمعاني قدر ما نوحى اليه بدلالات . تسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه انفسنا . تاويل التراث طبقا لحاجات العصر هو اذن استمرار له في أحد معانيه ، وارتكاز له على أحد جوانبه في خلفة تاريخية معيشة ، وطبقا لمشروع جيل واحد ، قد يتغير هذا التاويل طبقا للحلقة التاريخية اخرى ، وطبقا لمشروع جيل آخر . وبالتالي فان معرفة قضايانا الأساسية والحلقة التاريخية التي نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هي بمثابة فهم التراث .

التراث اذن هو المتحول الينا أولا ، والفهم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا . ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتسب الى تراث حي ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخي ، وبالحلقة الثانية الشعور التأمل ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملي (٢) .

وتراثنا الفلسفي بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذي بداه الكندي (٢٥٢ هـ) ، وسار فيه الفارابي (٣٣٩ هـ) وابن سينا (٤٢٨ هـ) ، واكملته ابن رشد (٥٩٥ هـ) ، بالإضافة الى ابن باجة (٥٣٣ هـ) شارحا للفارابي ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شارحا ابن سينا في المغرب . وهو نفس اللون الذي ألف فيه أبو بكر الرازي (٣١٣ هـ) ، وأبو البركات الفسفاذي (٥٤٧ هـ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهيية . ويخرج منه علم أصول الدين ، وعلم أصول الفقه ، وعلوم التصوف . والكل يدخل في تراثنا الاسلامي القديم אבל رغم من اشتراك بعض مسائل هذه العلوم مع مسائل الحكمة .



١ - تطوير الفكر الديني :

نشأ الفكر الفلسفي متأخرا . فقد عاش الكندي ، أول الفلاسفة ، في النصف الأول من القرن الثالث الهجري (٢٥٢ هـ) ، واستمر الفكر الفلسفي لفترة متأخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى في القرن السادس الهجري (٥٩٥ هـ) . كانت مهمة الفكر الفلسفي تطوير الفكر الديني كما ظهر عند علماء أصول الدين أو المتكلمين . وكان المسار الطبيعي لعلم العقائد هو علوم الحكمة . فعلم التوسيد كان لابد أن يتطور الى علوم المنطق والطبيعة . الفلسفة على هذا النحو تطوّر لعلم الكلام . وبالتالي يمثل الفكر الفلسفي تقسما بالنسبة للفكر الديني . كان الكندي متكلما ، وكتب في الاستساعة والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقلون المتكلمين . وبلغت ذروة هذا التقاء عند ابن رشد «مناهج الأدلة» حيث يبين أن علم الكلام لا يتجاوز الجدل والخطابة ، وأن الفلسفة وحدها هي صاحبة البرهان ، فالفكر الديني مجرد أفعال أو خصومة في حين أن الفكر الفلسفي عقلاني موضوعي .

وقد تطور علم أصول الدين ، وكاد أن يتحول الى علم فلسفي خالص لولا توقف هذا التطور في القرنين السابع والثامن الهجريين . ولم يتطور بعد ، وطوال الأنوار ، للبيضاوي (٦٨٥ هـ)

ولا يهمننا نقد التراث بقدر ما يهمننا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطهيره من أدرانته التي يظهرها جيلنا موقفات لتقدمه وعقبة في سبيل ارتقائه . لا يهمننا النقد الأكاديمي للتراث القديم ، فالتراث منقول وطني قومي شعبي ، بقدر ما يهمننا النقد الاجتماعي لواقعنا المعاصر الذي نرى التراث حيا فيه . مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقعنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا أو ايجابا ، سلبا عن طريق رفع حشوات التقدم في تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جديدة تكون أكثر مونا لنا في إعطائنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية في التباير ، وأكثر موضوعية في الفهم . وربما كانت السبلات بالنسبة لنا الآن ، نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجابيات بالنسبة لنا سلبيات بالنسبة لهم . ومن ثم لا يوجد حكم على التراث عام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم أجيال متعاقبة يتطور بعضها بطرقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد .

ثانيا - الايجابيات التي توقفت :

ويمكن رصد الايجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي على النحو الآتي :

يشعر أكثر فأكثر حتى حشارف الحضارات القديمة ، لم يبرز عنها بل انتشر فوقها ، واحتواها وتمثلها ، لم يفرق غي ذلك بين شرق وغرب ، بين صديق وبعيد ، بعد أن استقر الفتح ، فانتشر فوق حضارات الهند وفارس ، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان ، فتفاعل الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة ، فتفاعل مع فارس أكثر من تفاعل مع الهند ، وتفاعل مع اليونان أكثر من تفاعل مع الرومان ، وليس السبب في ذلك بمسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل بطابع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الإسلامية وصفها ، خاصة المشركاني (٥٤٨ هـ) في الملل والنحل ، ارتبط تراثنا الفلسفي بالحس والمادة في فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والجرد في الهند ، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقتراجه من الشرك وأمس عند الرومان ، وبالتالي جمع تراثنا الفلسفي بين مادة فارس وصورة اليونان كي يضمن عملية التمثيل الحضاري من خلال الواقع والمثال .

ولكننا الآن نقفنا هذه المرة في تراثنا الفلسفي القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الإسلامية في حين انتشرت الحضارات القديمة فتحوّلت الحضارة اليونانية الرومانية إلى حضارة غربية أو على الأقل كانت أحد دولها ، الدعوة مع اليهودية والمسيحية (٧) ، كما تحوّلت الحضارة الهندية الفارسية - على الأقل على مستوى اللغة - إلى هندية أوروبية ، أما نحن في علاقاتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفي ابتساده من الغرب وليس تطويراً لفكرنا الفلسفي القديم ، إلا عندما نحاول التاصيل والبحث عن الجذور كما حدث في « نظرية التطور » في القرن الماضي عند شيل وشيل وتاضيها عند أبي العلاء المعري وأخوان شميل وأبي بكر بن بشرن عند اسماعيل مظهر في هذا القرن ، كما تراثنا في بيتنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة ، واتهمنا كل فكر تشافى عليه بأنه فكر مستورد ودخل يقضي على أصالتنا وتراثنا وأرضنا وشخصيتنا وذاتنا وفروعنا ، نلتفت منه موقف المعارضة والرفض والهجوم ، وتجده العذر في ذلك ببعوى أنها ثقافة الأجنبي وحضارة المستعمر ، ونحن نهتف إلى تأكيد الذات والذات أهوية الضائعة ، ومع ذلك وقمنا في تقليد الغرب دون احتوائه ، ودخلت الثقافة الغربية في فكرنا القومي دون أن نشعر .

والغريب في الفكر الفلسفي الغربي: أن

و « الموقف » للايجي (٧٥٦ هـ) ، وفيه أشرف المقاصد - لفتناباني (٧٩٦ هـ) ، وفيه القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الديني هي نفسها موضوعات الفكر الفلسفي ، ووصلت المفاهيم العامة عن الوجود والمادية ، والملة والملول ، والواحد والكنز إلى آخره مع مبحثي الجوهر والعرض إلى ثلاثة أرباع العلم ، ولو استمر فكرنا الديني ، وتطور فكرنا الفلسفي لابتلع الثاني الأول ، ولتحولت الالهيات إلى انطولوجيا عامة وتحوّلت العقيدة إلى مبادئ عامة للنظر ، وربما تحوّلت الأخرويات أي السميات إلى فلسفة في التاريخ .

ولكن نظراً لتوقف فكرنا الديني ، وإحصار فكرنا الفلسفي ، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تقلبت قسمة الحكمة عن قسمة المتكلمين فيما بعد ، ونظراً لانحصار فكرنا الفلسفي فإن العقيدة قد تخطت من جدية ، وأصبحت علينا منذ القرن الثامن الهجري حتى الآن تطوير الفكر الديني أو تقيده كما فعل القدماء عندما تقيده الحكماء المتكلمين ، فنراجع الفكر الفلسفي إلى الفكر الديني ، وتجيد الفكر الديني ، وتجيد الفكر الديني ، وعدنا إلى ما كنا عليه في بدايات العقيدة ، بل أننا قدفنا الجزء الأول ، وهي أنها كانت حية في الشعور ، تدفع الناس إلى العمل ، وتدفع الجبابرة إلى السبي والكنج ، وتحت الأمة على الانتصار والمساهمة في صنع التاريخ ، وتحظى وحدة الأمة ، وتضمنها من عرى التفتك والانهايار ، وارتبطت لدينا بالشعائر والمظاهر ، انفلتت العقيدة عن نفسها ، وأبزوت عمل معطيتها فاضطرب فكرنا الفلسفي إلى البحث عن ملبس جديد له في الفكر الغربي خاصة في عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند أين ريش ، أو أنه على أكثر تقدير تطور في الاصطلاح للديني أسماء العقيدة في قلوب الناس اعتماداً على التصوف كما هو الحال في « تجديد الفكر الديني » ضد إقبال ، أو جودة إلى نصف الاعتزال في العمل دون التوحيد كما هو الحال في « رسالة التوحيد » عند محمد عبده ، وانتهى فكرنا الفلسفي بالمعنى إلى أن يكون رافداً للفكر الفلسفي في الغرب ، وممثلاً لثباتاته ، كما انتهت حركات الإصلاح الديني على يد ريشيد رضا وحسن البنا ، وعادت إلى السلفية الأولى .

٢ - احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفي القديم ، بجه تطويره للفكر الديني المثل على عظماء أصول الدين ، أن

اذن عمل عقل ايجابي ، وليست مجرد عمل لغوي قاموسي أو مجرد نقل من حضارة الى حضارة أخرى ، لقد استطاع القماء تطويع اللغة العربية ، وإيجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتي » Transliteration الا في أضيق الحدود . وأنشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة » ، وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية ، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وعبارة بعبارة ، وسياقا بسياق . والترجمة المعنوية في حقيقة الأمر تأليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعاني وسياقاتها الفلسفية والحضارية ، ويميد صياغتها بمعاراته الخاصة وتلفاياته ككفر وليس بمهارته كترجم (٥) .

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثاني . فما إن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرع والتأليف . والشرح في حقيقته الأمر ليس التعبير عن عبارة أخرى عن طريق الصيغ الانشائية والفردات المتماثلة يعطى أكثر مما يصيب ، أو يسيء الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويغصص أكثر ممّا يوضح ، على ما يقول مظم المستشرقين ، بل الشرع عملية تمكّن واحتواء جديدة من أجل إعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ ، يهدف الشرع الى بيان الغرض العقلي ، والقصد الفلسفي ، والاتساق المنطقي ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابي المعلم الثاني « الإبانة عن غرض أرسطوطاليس في كتاب ما بعد الطبيعة » أو « فلسفة أرسطوطاليس ، وأجزاء فلسفته ، ومرايب أجزاءها ، وللموضع الذي منه ابتداء واليه انتهى » . الشرح قدرة على التعامل مع المعاني المستقلة ، بصرف النظر عن المبررات والألفاظ . لذلك يأتي الشرع مرة صغيرة في الشرح الأصغر ، ثمرة متوسطا في الشرح الأوسط ، ومرة مسهب في الشرح الأكبر ، على ما هو معروف عند ابن رشد ، الشارح الأعظم . كما أن الشرع اكمل للنقص ، وربط للجزء بالكل ، وأعاد التوازن للتصور الفلسفي . كما انه يستخدم أحيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الديني كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير في نقد « علم الاشعرية » . الشرح في نهاية الأمر هو إعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، أي الحضارة الإسلامية التي هي الوعاء الأكثر شمولاً ، والأقرب إلّانا (٦) .

وبعد أن قام العقل العربي الإسلامي بالترجمة ثم الشرع بدت بوادر التأليف المنقول ، فكتب « كنهية الفارابي » ، « فلسفية أرسطوطاليس » ، ثم

الوسيط لم يقف هذا الموقف الرافض من ثقافتنا العربية الإسلامية بل ترجمها واستوردتها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف إليها . وهكذا تتراكم الثقافات الإنسانية وتتوارث حتى تصل في النهاية الى تراث إنساني واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها في جسمنه . فنحن نأزولنا عنه إنما نرفض ما ساهمنا في صنعه . وتنتكر لتاريخنا ، وفي النهاية لا إنتاج من علم ، ولا إبداع عن جيب ، ولا شيء يخرج من لا شيء .

وعندما حاولنا الانتشار في نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم تنتشر شرقا ، وتفاعلتنا مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، وأصبح لدينا رائد واحد للفكر الفلسفي الفرنسي أو الألماني أو البريطاني أو الأمريكي في ثقافتنا المعاصرة . ولم تر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القماء . فأصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، وفي حين أن تاريخ الحضارات بعين واحدة . في حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ربيع الشرق » ويخرج من نرجسيته وعصره الثقافي وشوفايته الحضارية ، ونحن نريد أن نحصل أنفسنا قطعة من أوروبا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يربأ جزءا من الشرق ، ويفرح لما تقمه له ويسعى حيثما نعوأ أو مسرع الخطى ، داعيا إيانا للتصلي والتريث (٤) .

٣ - الترجمة والشرح والتأليف .

هذه القدرة على الانتشار والنقل والاحتواء ظهرت في حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف . بدأ تراثنا الفلسفي بالترجمة . والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، ويُتَقلَّ نص فلسفي من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفي يقوم على فهم معاني الألفاظ في اللغة لترجم عنها ثم نحت اللفاظ مشابهة في اللغة المترجم إليها . كما أن الاختصار والإسهاب ، والإسقاط والإضافة داخل الترجمة هي بداية تأليف جديد . فقد أسقط تراثنا الفلسفي ما لا يهتم به ، وأضاف في نفس السياق ما يهتم به ، كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائي . فقد ترجمت الفلسفة مثلا جون الأديب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت « الجمهورية » لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالأخلاق أو الجمال أو الطبيعة ، الترجمة

بها • ونصرح : أين مؤلفاتنا الإبداعية ؟ ويتحدى البعض منا : أروني إبداعا فكريا واحدا اثر في جيلنا من جيلنا فنسجل في التاريخ ! فاذا ما ألف البعض منا فانه يفعل ذلك في لغات أوروبية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الإبداع • ويكون التحدي الأعظم متى تنتهي مرحلة الترجمة وتبدأ التأليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون في العصر الوسيط ؟ وتكون الإجابة : ذلك حلم بعيد المنال !

٤ - اللغة الجديدة :

نتيجة طرقات الترجمة والشرح والتأليف في تراثنا الفلسفي القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هي لغة الفلسفة خاصة اذا علمنا ان تأسيس العلم ورأسها وضع لغته ومصطلحاته ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والاضافة ، العلة والمعلول ، المادة والصورة ، الوجود والماهية ، الى آخر هذه المصطلحات التي تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، انسانية مفتوحة يمكن للذهن البشري الجالس ان يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الايمان أو الدين أو الملة • واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها في علم الدين مثل: الله والخلق ، الايمان والكفر ، الفسوق والعصيان ، الكبيرة والصغيرة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة الى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التي لا يفهمها الا المؤمنون • وبالتالي أصبح تراثنا القديم قادرا على التحوار مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون ان يجد في ذلك ادنى حرج أو أي قصور في وسيلة التخاطب واساليب الحوار ، بل ان الفارابي استطاع في كتاب « الحروف » ان يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضعاً بذلك أسس « الاثروبولوجيا اللغوية والحضارية » •

وقد حدثت ظاهرة لغوية فريدة هي ظاهرة « التشكل الكاذب » عندما أسقطت الحضارة الاسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر في ذلك الوقت ، وبهرت عن مضمون الحضارة الاسلامية التي لم تصد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل امكانياتها • في مواجهة حضارات مجاورة تنتشر قوتها ، تحتويها وتقتلها ، لم يعد لفظ « الله » يعبر عن مفهومه بل كانت ألفاظ

« فلسفة أفلاطون » كي يكتب اخرا من تحصيل السعادة ، مستقلا من أفلاطون وأرسطاطاليس ، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح اذن الاستيعاب بهدف التعلم والتعلم الى مالا نهاية ، بل كانت وظيفتهما إثارة العقل الاسلامي وتنبيهه الى مواطن الخطر أو الايمان ، ووضعه على طريق الحق والابداح ، كانت الترجمة وسيلة والابداح غاية • وكان الاطلاع على حضارات الغير مقدمة للابداح المحل للشعوب • كانت المحصلة ايجابية للغاية ، الا ترك لنا القدماء تراثا فلسفيا مازلنا نجمع مخطوطاته ونصورها ، ومازلنا نشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما نشر ونحن واقفون فاغرى الانواء امام الحضم الهائل من الانتاج والابداح •

اما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ، اعني الحضارة الأوروبية ، وكذا نصل الى قرنين من الزمان تحسب الحملة الفرنسية على مصر في اواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن • مازلنا نستوعب وتعلم ونتعلم ولا اصبح معدل الانتاج الغربي اسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهئين وراء الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب « بالصلصة الحضارية » فنكتب وننسى ونموت • بل اننا لم نصل بعد الى مرحلة الشرح واستخدام النصوص المترجمة لغايات عملية كما فعل ابن رشد مع أرسطو (٧) بل اننا نترجم ونقلد فوق واقعنا الحضاري باكوم من الترجمات تطمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم في تقدمه ، ان لم تعمل على تأخره ، وقد حاولت الدولة بمشاريعها العديدة المساهمة في حركة الترجمة ، ولأامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت امكانياتها اقل بكثير من امكانيات « ديوان الحكمة » في عصر المأمون • هنالك تفرغ المترجمون لتعلمهم وكانوا اصحاب رسالة في الوعي الحضاري ، وليسوا موظفين في الدولة تهتمهم الساعات الإضافية ، ودون تخطيط مسبق •

فاذا ما حاولنا التأليف حاول كل مؤلف ان يقضي على من سبقوه الا فيما ندر ، وكان وحده هو فارس الميدان ودون ان يبنى على ما بناه الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخي حتى يملأ كثير من الأعمال كلفاعات في الهواء ، فرقة بغير سلاح ، وصهيل بلا خيل ، ومعارك بلا أبطال • وإذا ما ألفنا فاننا نترجم ايضا ، ونجمع مادة علمية من وفسع الغير ، ويكون التأليف لدينا تعجيبا وانتقادا سرا ، وهو الاخطر ، ومن هنا أتت مشكلة السرقات وهو ما نسجه بنقص في الأمانة العلمية ، ونشكي صاحبها اذا ما تبسك

« المحرك الأول » ، « الملة الأولى » ، « الصورة والمفارقة » ، « الواحد » ، « العقل والمساقل والمعقول » ، « اللاتهاني » إلى آخر هذه الألفاظ التي استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مضمون التنزيه . ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وإن تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ ، فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعنى بالمالم ؛ يعلم ويقدّر على كل شيء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذي يشير إلى قدم الحركة والاكتفاء الذاتي دون العناية بالمالم (أ) .

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج عن لغة العقائد الخاصة إلى اللغة الإنسانية العامة . وتكونت لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الإنسانية الشائعة ، فظلت لغتنا تقليدية منطوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتأبى المشاركة . وبالتالي صعب إيجاد لغة مشتركة للحوار بين الاتجاهات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات الغير ، فضاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتضخمت إلى تسيارات متدايرة يمدى بعضها بعضا ، على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة في الألفاظ » .

● - العلم الطبيعي :

بدأ تراثنا الفلسفي كثرات علمي قبل أن يصبح تراثا فلسفيا . فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعية وخصوصا الطب والكيمياء ، وقد احتاجت الحضارة الإسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا لفتوحات ، الطب لداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) . كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة . كان الكندي عالم كيمياء ، وكان الرازي وابن سينا وابن رشد أطباء . وكان لفظ الحكماء يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كنه هو واضح من « تاريخ حكماء الإسلام » للبيهقي (٤٧٠ هـ) أو « أخبار الحكماء بأخبار الحكماء » للقفطي (٦٢٤ هـ) أو « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة (٦٦٨ هـ) . الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعية قبل أن تكون هبة ، ومعرفة البدن مسابقة على معرفة الروح . ورسائل الكندي الفلسفية ورسائل الرازي كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية . بل إن الفارابي نفسه فيلسوف الإشراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » . كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة .

أما نحن فقد شطرنّا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وجولناها إلى العلم ، وجعلنا الحكمة الإلهية وحيدة بمفردها ، وبالنسبة انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام التكد » بين كتيبي الآداب والعلوم ، في حين أن حضارة الغرب استمرت في المحافظة على هذه الوحدة التي لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية كما يتضح حتى الآن في « المربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائفة في الهواء لا ترتكز على شيء ، وتحول العلم إلى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم » في كليات الآداب في رتق هذا الفتح ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة إلا مجرد اسم أو لقب علمي « دكتوراه في الفلسفة » وتعنى بها دكتوراه في العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات المعاصرة لإنشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها في تراثنا الفلسفي القديم ، ولا تحتاج إلى نقل من التراث الغربي الذي هو ذاته في هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) . وتكون الحاجة إلى تأسيس نظرة علمية للكون وإقامة مجتمع علمي أو دولة علمية حاجة أصيلة . ولا يعنى ذلك بالضرورة البدائية من جديد بالعلم الطبيعي أو يطلى الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعي يوجه عام وهذا الممان يوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الإسلامي في ذلك العصر . وأما يكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التي قد يكون العلم الطبيعي من بينها وقد يكون غيره . فإذا ما شخّص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هي العلم نظرا لما تعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة إلى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء . وإذا ما شخّص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هي السياسة نظرا لما تعيشه من مواقف مقاومة أو تحرير أو تضال فإن الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هي أيديولوجية العصر .

٦ - الفكر الموسوعي :

اتسم تراثنا الفلسفي بطابع الفكر الموسوعي الذي يضم كل شيء : منطق أو طبيعيات والهيئات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا . وله : أضاع إليها اخوان الصفا « التفسانيات » . ويضم المنطق الرياضية ، كما

هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد وأسماها مسبقة وتقاليد موروثة ومسلماة مقبولة يتغصنها البرهان ، ويصورها الدليل ، ولا تستقيم على منطق ، تنمى من الدهشة والتساؤل ، وتمطيه نوعا من الاطمئنان والأمان . ولكنه فقد التخصص المتيقن ، ولم يجد عالم طب أو كيمياء أو موسيقى أو منطق له اكتشافاته وإسهاماته في تقدم العلم . فإذا ما تخصص علمائنا فانهم يقصرون همهم على التخصص الدقيق دون أية معارف شاملة للكون ، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، انصرفوا على جانب واحد من النشاط الانساني ، وواقفوا باقى النشاطات الأخرى .

٧ - التصور الشامل :

وقد قام هذا الفكر الموسوعي في تراثنا الفلسفي القديم على تصور شامل للحياة وللكون لا يرفض جانبها دون جانب ، ولا يؤثر جزءا على جزء بل يضمها جميعا في تصور متكامل للحياة ، وهو الذي سمي خطأ بالتوفيق أو سخرية بالتلفيق ، فمحاولة الفارابي الرائدة ، في الجمع بين رأيي الحكيمين افلاطون والألهي أرسطاطاليس الحكيم ، تدل في واقع الأمر على الرغبة في إيجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين البعك والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرى والمالي ، بين العقل والجسم ، هذا التصور الفلسفي المتكامل هو التجميع النظري عن الرؤية الدينية للعالم التي تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والآخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة إلى آخر هذه الثنائيات المعروفة والمشهورة في كل دين . لذلك لم يرفض تراثنا الفلسفي القديم أية نظرية بل احتواها جميعا وخمها إليه ووضعها في مكانها الصحيح ثم أكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامي الشامل المتكامل للحياة والكون .

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة أن جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجماد ، وتحتوي الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال . وقد ضم الفكر الموسوعي كل نظريات العصر ، واحتوى كل ما أنتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات ونتاج فكري عام . وهذا هو ما سماه الفارابي « احصاء العلوم » وما سماه ابن سينا « في أقسام العلوم العقلية » . فقد قسم الفارابي العلوم القديمة إلى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التناليم (الرياضيات) ، والعلم الطبيعي والالهي ، والعلم المدني ، وعلم الفقه وعلم الكلام . فالطبيعيات والالهيات تدخل في مجموعة واحدة ، ودراسة الطبيعة والله تتم في نفس العلم . كما أن العلم المدني وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل في علم واحد وهي علوم السياسة والاقتصاد ، فهي نفسها علم الفقه أي علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام أي علم العقيدة والنظر . أما ابن سينا فانه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية . تشمل النظرية العلم الالهي والعلم الرياضي والعلم الطبيعي ، وتشمل العملية الأخلاق والسياسة وتدير المنزل (١١) .

ولم يمنع ذلك القدماء من التخصص الدقيق ، فقد كان الكندي ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيعة وخيريا في عمل الساعات ، وعالم موسيقى . كما كان الفارابي عالم منطق ولغة وعالم موسيقى . وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس وكان ابن رشد عالم طب وفقيها ومتكلما ، وكان الفكر الموسوعي الشامل لم يمنع صاحبه من أن يكون له باعه في تخصص دقيق يبدع فيه .

وقد امتدت هذه الروح إلى الغرب في العصر الوسيط ، فتمكن أنصار الفلسفة الاسلامية من الابداع أيضا في التخصص الدقيق . فوضع ريمسون النيل « المنطق الجديد » ، وكان موسى ابن ميمون طبيبا وفقيها حتى تحول التخصص الدقيق إلى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التخل عن النظرة الموسوعية التي كانت مسائدة حتى هيجل وقسمته الفلسفة إلى منطق وطبيعيات واليهيات ، ظلت في المذاهب الفلسفية الشامخة ، وريثة العصر الوسيط ، ابتداء من الانسان كمحور للكون (١٢) .

أما نحن فقد أثرنا الإبقاء على المعارف الصامة دون التخصص الدقيق . وأصبح الفيلسوف لغزيبيا المتلف الذي لديه معلومات عامة عن عديد من الأشياء دون تناسق ودون أن تبساعلم على الحصول على تصور عام شامل للكون . بل إن



نموذج التوحيد التام • فلا شيء في الإيمان لا يقوم على العقل ، ولا شيء في العقل يناقض الإيمان • فإذا ما حدث تناقض بينهما في ذهن الفيلسوف فإنه يكون تناقضاً ظاهرياً محضاً يسهل التخلص منه بتأويل الإيمان حتى يتفق مع العقل • فالعقل أساس الإيمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الحقيقة • ليس الاتفاق في النهاية فقط وهي الحقيقة بل في الوسيلة أيضاً وهي للعقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وإن الفلسفة هي الأخت الرضيعة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفقتان بالجواهر والفريضة على ما يقول ابن سينا •

إن الفرق الوحيد بين النبي والفيلسوف مثلاً عند ابن سينا هو أن النبي يتخطى العقاقير في حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد العقيلة على الصور المتوسطة للأعيان ، والتأثير على النفوس في حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية لغوية • وإذا كان النبي يأمر الناس بالشرائع فإن الفيلسوف يدرك الحق بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة إلى شرائع تكون واسطة له • وإذا كان النبي يضطرب العامة فإن الفيلسوف يتخطى الخاصة (١٧) • وقد أوحى ذلك إلى البعض بأن تراثنا الفلسفي لله وفصح الفيلسوف في مرتبة أعلى من مرتبة النبي • والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هي علاقة خلف بأمام • إذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين إلى الفلسفة وتحويل الإيمان إلى عقل حتى تصل الانسانية إلى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلاني المستقر (١٨) •

والغريب أن هذا الموقف الذي أخذه تراثنا الفلسفي هو الذي نقل إلى الغرب فنشأ أصار الفلسفة الإسلامية في الفكر المسيحي ، ونشأ التيسار العقل فيه داعياً إلى التوحيد بين العقل والإيمان كما فعل المسلمون • وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين أنصار ابن رشد اللاتين يمد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والإيمان في المسيحية إلى إثبات للعقل على الإيمان فندسها ما يسمى بالتيارات الإلحادية ، وهي في حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتداداً للفلسفة الإسلامية التي تؤثر التوحيد على التنشيط ، وتفضل التنزيه على التشبيه • خرج الرشديون اللاتين يساهمون في وضع تراث عقلاني علمي جديد ، ويبدلون عصرنا جديداً هو عصر النهضة الأوروبية طبقاً للدرس الذي استفادوه من « حى بن يقطين » لابن سينا وابن طفيل عندما اعتنوا بداية الدين

بالجزئيات يستتبط من علمه بالكلية ، ولا يستقرا من الجزئيات • فعمل الله سابق على الجزئيات ولا كان عليه متغيراً حادثاً • ومن هنا أتى - ولهم أيضاً بالنطق الذى هو علم الشامل ، وبالتيقنيزيقا التي تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام • وقد بلغ بهم الولوج بالتصورات إلى حد أنهم تصوروا في الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات في الذهن أو مثل في العقل مما دعا الفقهاء إلى اتهام الفلاسفة بالتعصب والشرك •

وأحياناً يظهر هذا التصور الشامل في ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية في الحضارة اليونانية • فسقراط ركز على الإنسان والفضائل الإنسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات • فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصاً ، ويذكره بما لسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة • فلا فرق إذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو • فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع إلى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الإنسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الإسلامى قادراً على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما في وحدة واحدة (٤) • وقد بلغ حد الرغبة في رسم هذا التصور الشامل إلى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لتسيتها إلى قائلها أو تسيتها إلى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انحصارها من أجل وضغ التصور الشامل للكون ، كما هو واضح في « أولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات أفلاطون لأرسطو • فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن يمسى الالهيات الإشرافية والتأمل الأخرى ، وكما هو واضح أيضاً في استنعمال كثير من المنحول • فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن إلا أن يكتب وصية إلى الإسكندر ، ولا يتكّن إلا أن يترك وصية فلسفية في كتاب « التفاحة » (١٥) •

٨ - العقل والإيمان :

وحد تراثنا الفلسفي بين العقل والإيمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة • لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجي ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الإسلامى مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلي ، وهو تأسيس الإيمان على العقل ، وإقامة الدين على الفلسفة ، وإتكان الشريعة على الحكمة - أعطى تراثنا الفلسفي نموذجاً للعلاقة بينهما ، وهو

« إله الفلسفة » المناير لاله الايمان الى المشخص الذي يصل له الناس . . وهو التصور الذي طبع ذهن بطابع التوحيد كميذاً معرلي ، وكميذاً انطولوجي ، وكميذاً سيكولوجي ، عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة .

اما نحن وبعد ألف عام من الأشعرية والتصوف فقد أثرنا الاله المتخصص وصفاته السبع عند أهل السنة ، العلم ، والتقدي ، والحياة ، والسمع ، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما أثرنا حلوله واتحاده عند الصوفية . تصورناه ارادة تحدد مصائر الناس ، تنصر للمعلوم وتنتقم من الظالم ، وتمين المحتاج ، وتعلم للجائع ، وتكسو العاري ، وتحرر المهور . تمثله الحاكم ، وتوجد به ، وأصبح من الصعب في وجداننا القوي التمييز بين ما لله وما للحاكم .

١٠ - فعل الخير :

ويظهر الله كميذاً في فعل الخير . فالتوحيد ليس تصوراً عقلياً للكون فحسب بل سلوك أخلاقي للفرد . ويشتمل فعل الخير في ادراك معنى القضية لذاتها وممارستها عملياً بتقوى باطنية وعن اقتناع داخلي ، دون ما حاجة الى شعائر أو طقوس أو مظاهر خارجية . « خير حسن في ذاته » وللشر قبيح في ذاته ، دون ما حاجة الى ثواب أو عقاب أو ترغيب أو ترهيب . لذلك الفهم ترانثا الفلسفي أثرنا الكلامي عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالي للأخلاق ، الذي عبر عنه ابن مسكويه في « تهذيب الأخلاق » أصدق تعبير .

وقد امتد هذا التصور في الغرب ، وأصبح من أكبر مكاسب العصور الحديثة « وارتبط بالثألية الغربية خاصة عند ديكرات وكايت ، وأصبح فيما بعد مذهباً أخلاقياً مستقلاً هو مذهب التقوى أو القنوا Plotianism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح . والبروتستانتية ذاتها أحد مظاهر امتداد التصور الاسلامي . وهو التصور الذي ظلت الحضارة الغربية تتشكك به ، وتعتبر نفسها لأجله مثقلة للانسانية جماعاً .

ولكننا لقدنا علم القيمة ، وتقول الدين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الايمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية وذوق الفعل الخير . ثم بعد الخير والشر في وجداننا في ذاتهما بل ارتبطا بشئ آخر ، الارادة الالهية أو ارادة الحاكم أو تقاليد المجتمع أو سلطة العرف لجلب منفعة أو دفع مضرة عاجلة للفرد ، وبالتالي نؤمن

للمطيعي ، دين ابراهيم ، الذي أصبح الركيزة الأساسية في فلسفة التنوير .

ولكننا للأسف لم نستمر في هذا الموقف الذي بدأناه منه هجوم الغزالي على العلوم العقلية في القرن الخامس الهجري وأثرنا « تهاافت الفلسفة » على « تهاافت التهاافت » لابن رشد ، على عكس ما فعل أنصار الفلسفة الاسلامية في الغرب بإيتارهم ابن رشد على الغزالي . ثم لارتبط التصوف بالأشعرية في المصور المتأخرة ، عصور الماليك والأتراك ، إيمان القوة للمشائبة حتى حركات الإصلاح الديني الأخيرة التي لم تستطع أن تميز التوازن الى الكفتين أو أن تعيد الاختيار الا في المعدل دون التوحيد كما هو حاصل في « رسالة التوحيد » لمحمد عبده . ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الإصلاح الديني الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرغم مما لحق بها من نقساض سياسي . وأصبحنا الآن ندم العقل ، ونجمل الايمان يتجاوز خطاه ، وروجا في حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية .

٩ - الله كميذاً :

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله في ترانثا الفلسفي على أنه ميذاً عقلي عام شامل ، وليس إلهاً مشخصاً ذا جسم ، متحداً بالادة أو حالاً فيها ، يرى ويهلس ، ولد وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومقول ، موجود أول ، صورة محضنة ، علة أولى ، محرك أول ، واحد ، لانهاى . . . الخ . وقد بلغ التنزيه حسده أنه أصبح أقرب الى التحديد السلبي منه الى التحديد الايجابي . فخصفية من أن تكون صفات السمح والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عنده الأشاعرة أصبحت صفاته سلبية خالصة « لا عنصر ، لا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا عرض عام ، ولا حركة ، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالأضافة الى غيره مثل واحد مرسل ، ولا يقبل الكثير ولا المركب » (١٩) . لذلك اقترب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزوا لكل صنوف التشبيه ، وذهاباً دالماً الى ما نحو أيمن عن التصور الذهني « كل ما خطر ببالك فاته خلاف ذلك » . وهو التصور الذي امتد الى مصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفي الذي تصور الله على أنه ميذاً عاقل حتى اكتمل في فلسفات القرن السابع عشر عند ديكرات وسبينوزا وليبنيز ، والذي وصفه بسكال بأنه

بأنه أئى الذى لا يموت ، وهو المطلق فى الأخلاق ،
ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبى فى
السلوك والممارسة • فانقسمت شخصيتنا الى
قسمين : ايمان عاجز ، وسلوك تعايش •

١١ - خلود النفس الكلية :

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء
فى العلاقة بين النفس والبدن أو فى الطبيعية فى
العلاقة بين الله والعالم فإن ابن رشد وحده هو
الذى استطاع أن يلم الشمل وأن يرتق الفتح ،
وأن يتصور النفس والبدن جوهرًا واحدًا باقيا •
بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ،
ويتحول الى تراب ، ثم تنصب الأرض وتخرج ،
ويخرج الزرع ، وتنضج الثمار ، فيأكلها انسان
آخر يحيى ويشرب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى
تراب ، ثم تخرج الأرض مرة ثانية بفعل الحصب
والنماء والسماد الجيراني ، وهكذا الى ما لا نهاية •
فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات
المادة وتعاين صورها ، لأن المادة عسى ما يقول
المحدثون لا تفتى ولا تتبدل (٢٠) •

والانسان ايضا خالده بعقله أى بأفكاره
وتصوراته بعدما تتحول الى نتاج فكرى ينتشر
فى عقول أخرى فيتحول الى حضارة فى صورة
عقل كلى شامل ، عقل الانسانية جماع • كل
مفكر اذن خالده بانتساجه الفكرى وبعمله العقل
بخلوده فى الحضارة الانسانية ، وكلاهما خلود
الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من
خلال أعمالها فى الحضارة الانسانية • خلود دنيوى
أرضى فى هذا العالم • الاستمرار فى هذا العالم ،
وعدم الانقطاع فى هذه الدنيا • ولا مكان فيها
للبلهاء الصم ، الحيوانات الجماء •

وقد انتشر هذا التصور فى الفكر المسيحى
فى العصر الوسيط المتأخر ، وتبين أنصار
ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخر
بعده ، فنشأت علوم الحياة ، البيولوجيا
والفزيولوجيا ، وتم اكتشاف الدورة الدموية
نظرا لاهتمام العلماء والمفكرين بالبدن ، ورد
الاعتبار اليه ، وإثبات بقاءه ، ونفى فناءه ، ردا
على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة •

أما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطونى المائوى ،
ثنائية النفس والبدن ، والبسناه للدين ، وفى
البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة فى
مكان آخر وزمان آخر • تنفصل الروح المتميزة
عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو
العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم

زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مآسيها فى
الدنيا ، وأصلنا البدن الذى سيفنى ويتحلل
الى غير رجعة انتظارا للأبدان التى لا تتحلل فى
الجنة والتي لا يشوبها جوع أو عرى أو مرض أو
هزال • فنشأت لدينا مشاكل البدن من فقر
وجوع ومرض وعرى وعراء ، وحشرت الأجساد
بلمحوم بشرية فى المركبات والمدرجات ، ففسدنا
بنا المكان من زحمة الأجساد وحشرها انتظارا
لنهاية الزمان •

١٢ - قدم العالم :

وكما استطاع ابن رشد القضاء على ثنائية
النفس والبدن فى الانسان استطاع أيضا أن
يقضى على ثنائية الله والعالم فى الطبيعة ، فقد
كان الله عند الكندي والمارابى وابن سينا فى مرتبة
النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحدانية
وبقاء • وكان العالم فى مرتبة البدن ، خسة ،
ومادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء • وكما أعاد
ابن رشد للانسان وحدته وجوهره أعاد للعالم
وحده ، ورد الى الكون اعتباره ، فأصبح العالم
موجودا باقيا ، يعيش الانسان فيه ، تحكمه
قوانين العلية والصيرورة • أصبح لله فاعليته
فى العالم ، وتحول العالم الى كيان دال • ولا حرج
فى تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق ولهم
العالم • فالقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا
لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، وإثبات
الفاعلية لله من أجل أن يتحكم الانسان فى الكون
والسيطرة على قوائمه •

وقد امتد هذا التصور فى الغرب فخرج
سبينوزا فى القرن السابع عشر يرفض أيضا
الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحده بين
صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان فى
عالم واحد ، طبيعة طائفة وطبيعة مطبوعة ،
وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد • وسار على
آثره هيجل يوحده بين الواقع والواقع ، بين المجرى
والمعاني حتى يتفجر الصراع فى الكون لصالح
الانسان وإقامة الدولة •

ولكننا للأسف آثرنا التصور الأفلاطونى
الذى يوافق حوى التطور والفعالات الخوف والذى
يقوم بوظيفة المزاء أو التوفيق ، السكنية أو
الأم • فقمنا العالم الى قسمين ، عالم فان
وأخر باق • فآثبنا الله فارغا بلا مضمون ،
وحولنا العالم الى ذرات فى مهبط الريح • فلا نحن
أعطينا الله حقه كجوه ، ولا نحن أعطينا العالم
حقه كوجود • فقمنا فى هذه الدنيا مقلوبين ،
نسبح على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

يقوم على الاستقراء والبحث عن الملل كما فعل علماء أصول الفقه في تراثنا القديم (٢١) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلي في صورة أشكال الفكر دون مضبوته ودون ميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فمسئد فكرنا القوي منطق الانقسام والتلاب بالميزات ، فقلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان ، واصبحتنا خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مآسى العصر من تخلف واستعمار وتسلط . وبالتالي فإن المنطق الصوري وأشكال القياس لم يمد يده بحاجة عصرنا . ونحن في حاجة أكثر الى منطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعي ، ومنطق التاريخ . ان واقعنا في حاجة الى منطق مادي ، من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن في حاجة الى منطق للمفكر الانسانية أكثر من حاجتنا الى منطق للفكر الخالص بالرغم من اتجاه الغرب الآن الى الصورية من جديد سواء في المنطق الرمزي أو في منطق العلوم الانسانية ، ربما كنا أحوج الى المنطق الاستقرائي الكمي الذي وضعه الأصوليون القدماء ، للذي يعتمد على مناهج الإحصاء (السير والتقسيم) لمرة الملل المؤثرة في حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ربما كنا أحوج الى منطق للضرورة لتحليل وجداناتنا القوي الفردي والاجتماعي لمرة مكونات عصرنا وتجاربه الرئيسية وادراكه روح العصر ، حتى يمكن تمثيلها ، ولتغلب على مواقف التقدم . ولكننا حماسا في حاجة الى تجاوز منطق الانقسام ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق المطالبة والضرر . ونحن نعانى من الفكر اللفظي الذي تغلب عليه المميزات الانسانية ، ونحن نعانى من الجدل والبسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ولجأت الثروات من بين أيدينا ، ونحن في خضم معارك اللسان ، ونحن نعانى من منطق المزمار والربابة التي ما قتلت ذباية (٢٢) .

٢ - العقل التبريري :

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هي الاحتواء والقيم والتمثل ، وعدم رفض أي شيء ، وقبول كل شيء ، ثم وضعه في مكانه الصحيح في إطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بلعوي التفسير والتبليغ . فكل شيء مقبول ، وكل مقبول له برهان يقيني ، سطرط

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

ثانيا - السلبيات التي استعرت :

وبالإضافة الى الإيجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي هناك سلبيات أخرى فيه استعرت ، وذاعت وانتشرت ، واصبحت هي التي تحدد تصورا للعالم ، وتعلمنا موجبات للسلك وربما كانت هذه السلبيات إيجابيات بالنسبة الى التقدم لأنها أدت دورها في المحافظة على مضمون الحضارة - ولكن بالنسبة لنا يمد أن حققت أهدافها أصبحت بغير مضمون يمد أن تمت هزيمة الإبداع ، التقدم ، وظهور أعداء جدد مما يقتضي إعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هي :

١ - المنطق الصوري :

كان من الطبيعي بمقد ترجمته أرسطو ، واكتشاف وإلته الأول « المنطق » أن اتجه تراثنا الفلسفي نحو الصوري الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضعه في إطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذي ينفذ الزمن نحو المجدد ، ويوجه نحو التعالي المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتنقيص في الديانات القديمة العقل الإسلامي نحو الصوري أكثر فأكثر حماية له ، وتثبيتا للتوحيد الناشئ في قلوب المسلمين . خرج للمنطق الصوري لدى الشراح المسلمين مركزا على القياس وأشكاله بالرغم من إعادة بنائه طبقا للمنطق الإسلامي : منطق اليقين (المقولات ، والمباراة ، والقياس ، والبرهان) ومنطق الظن (الجدل ، والسفسطة ، والمطالبة ، والضرر) « وان الظن لا يقيني من الحق شيئا » (٢٣ : ٢٨) . وبالرغم من استعارة مادته اللغوية من اللغة العربية في مبحث الانقسام ، وأسقاط اللفظة والأمثلة البربانية ، وبالرغم من زيادة الجربات في مادة البرهان ، وبالرغم من الأمثلة المستقاة من الأدب العربي في منطق الظن تباهت في الخطابة والضمير فقد ، قبل المنطق بين أيدي الشراح المسلمين صوريا خالسا يعنى بشكل الفكر ، وبصيغ المميزات ، ويهتم بالاتساق الداخلي بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذي تناوله الفقهاء وحلهم .

وإذا كان الغرب قد تعلم المنطق على أيدي المسلمين فإن فلاسفته استلغوا في المضمون الحديثة نقد المنطق القديم وإقامة منطق جديد

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يفساد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة العقل ضم الأشياء بعضها إلى بعض ، وإيجاد نسبتها الداخلي - فالعقل قادر على إثبات حدوث العالم وقدمه ، وقادر على إثبات فناء النفس وخلوها ، وقادر على إثبات صحة جميع المقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بعض الفلاسفة بالفعل بمثل هذه للثريبات إبرازا للمهارة أو ميلا نحو الأوهام .

لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنفوا ما وصل إليهم . أكلوا النقص ، ولم ينفقوا المنقول . ولم تنش الكتب النقدية الفلسفية القليلة التي خرجت عن الطوق ، وفلتت من المصادر مثل كتاب « نقد النبوات » للرازي والأخر بنفس العنوان لابن الراوندى الذى لقب باسم «المليحة» كما غابت وظيفة الهمم . فلم يهتم العقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تشبيهاها ، وقوى دعائنها ، وترجمها أكثر استقرارا واستمرارا في التاريخ كذلك غابت وظيفة الرضى والعصيان والتزهد أو على الأقل لم تصل اليها .

كل ذلك طبع عقلية أجيالنا بعقلية القبول والتبرير ، وغيب حركات النقد والهمم والرضى تبررها هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذاهب المتعارضة ، وأصبح العقل فى خلفة كل شيء سوى العقل نفسه .

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للغرب فى الاعتزاز بعقليته الناقدة ، ويتأسس علمه بالنقد ، نقد الواقع ، نقد المعرفة ، ونقد السلطة . ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد العقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . فى حين أن النقد كان ولية تراكم تاريخي من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث فى معظم قواعده لنقد الرواية ، ومن الفقهاء فى تقدمهم للفكر والمجتمع .

٣ - المعرفة الاشراقية :

بالرغم من البحث عن الصورى وإعمال العقل فى صياغة أشكال القياس فإن العقل عندما يخرج عن المنطق إلى تطبيقاته فى الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا إشراقيا ، وتحول الفلسفة بفضلها إلى فلسفة إشراقية ، ويصبح الفارابى ، المعلم الثانى ، وأبو سينا واضع بناء الفلسفة الإسلامية مؤسس الفلسفة الإشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية

الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الإشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيري أو « أحياء علوم الدين » للفرزالي أو « قوت القلوب » لأبي طالب المكي (٢٤) فالعقل فى تراثنا الفلسفى كان قائما على الإشراق . وبالرغم من تأليه العقل ، ووصف الله بأنه عقل وعقل وعقل ، ونظرية العقول العشرة ، والعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل العقل الإنسانى بالعقل الفعال ، العقل الماشى ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منه الصور التى تنتقش على العقل الهولاني فيصبح عقلا مستقادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة إلى عقل بالفعل . كل هذه العقول فى حقيقة الأمر تحصل على معارفها من مصدر رباني ، يأتي إليها من خارج الأرض ، من العقل الفعال ، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله فى هذا العقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقى الأنبياء نبوتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الرضى ، وهو الذى سماه المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . تأمنا بالمعرفة الدينية ، وتصورنا مصادر المعرفة خارج الحس والعقل فى القلب والالهام وعين البصيرة والنور الذى يقدنه الله تعالى فى القلب بلا تمتد أو تكلف . واستسقطنا الجانب المنطقى العقلانى ، ولم نبق الا على الجانب الإشراقى بعد أن قواه فى نفوسنا التصوف والأشعرية .

٤ - نظرية الفيض :

يعد أن سادت الفلسفة الإشراقية فى تراثنا الفلسفى فى نظرية المعرفة سادته أيضا فى نظرية الوجود وفى تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذى تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو العقل الأول الذى تفيض عنه سائر العقول العشرة . فالعلاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافنا فى الدرجة وليس اختلافنا فى النوع . كلما صعدنا إلى أعلى وصلنا إلى أسنى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا إلى أسفل وصلنا إلى أقل درجات الشرف والكمال . وفى القمة الكون الواحد أى الكمال المطلق ، وفى أسفل الكون الكثير أى النقص المطلق ، وتتفاوت هذه الدرجات فى المعرفة وفى الوجود وفى القيمة . أصبح الطريق أمام الإنسان مفتوحا إلى أعلى إذا شاء صعد أو إلى أسفل إذا شاء هبط . أصبح الأمام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

ثم البدن ثم الحيوان. ثم النبات ثم الجسد (عالم العناصر الأربعة) ثم المادان وما يمكن في باطن الأرض - والنفس ذاتها مرتبة إلى قوى بين الأعلى والأدنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم النفس النباتية ، وكل نفس تتفاوت في قواها . ففي النفس العاقلة يكون العقل بالفعل أفضل من العقل بالقوة . وفي النفس الحيوانية تكون قوى الحس أعلى رتبة من قوى الحركة . وفي الحس تكون الحواس الحس الباطنية مثل التوهم والمخيلة والحافظة أكثر اتصالاً بالمعارف من الحواس الحس الظاهرية . وفي الحركة تكون الحركة الإرادية أكثر عقلانية من الحركة اللا إرادية . والنفس النباتية تتفاوت أيضاً قواها من أعلى إلى أسفل، القوة المولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغائية وفي الجسد يكون عالم العناصر الأربعة أعلى من المادان في باطن الأرض . بل إن العناصر الأربعة ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفاً وكمالاً لا طبعاً لموادها وسفلها . التراب أكثرها ثقلاً ، والنار مرتبطة به ، والماء يثقل فيهبط من السماء أو يخف فيصير بخاراً ، والهواء أخفها ثقلاً وهكذا يتم وصف الطبيعة بترتيب طواهرها بين الأصل والأدنى حتى تصل إلى قمته وهو العقل بالفعل المتصل بالعقل الفعال حيث تبدأ الالهيات ، وتصل إلى قاعدتها في المادان في باطن الأرض المظلمة المسمدة الحامدة (٢٥) .

وما زلنا حتى الآن في هذه النظرة الشخصية للطبيعة . تصور الموجودات الطبيعية على مراتب، وتجعلها دليلاً ومؤشراً على وجود غيرها . لا نعتبرها في ذاتها ، ولا نرد إليها اعتبارها . وبالرغم من أنها سلم إلى الالهيات فأننا في سلوكنا اليومي تلقى عليها بالأوساخ والأدران ، ونجعلها مصدر الشهوات والريغات الدنياء . تأكل الطيور أمام المساكن الشعبية وفي الحدائق العامة ، فالحيوان أعلى من النبات ، ونزرع الأشجار ونترك الأرض لقراء ، فالنبات أشرف من الجسد . وتأكل الحيران ، والنباتات ، وتلقى بفصلتها على الجسد وتقرأ « ولقد كرمتا بني آدم وحملناهم في البر والبحر » (١٧ : ٧٠) . وهكذا سجل علينا الفرب نقطة وهي نظرتنا للطبيعة ومظاهرها بمنظار العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها كلها من جزئيات واحدة ، واحترامها لها ، وجعلها مصدراً للإلهام في الفن ، وأساساً لقامة الدين الطبيعي .

٦ - ثنائية الطبيعة :

وبالإضافة إلى هذا التصور التدريجي للطبيعة، وينقل الفيلسوف من المعرفة إلى الوجود ، أصلاً

التقدم أو التخلف مرهوناً بالصعود أو الهبوط حركة الإنسان بين السماء والأرض وليسست في التاريخ والزمان بين التسعوب ، وبالتالي ضاعت فرصة تأسيس التاريخ الإنساني ، ولم يتبق لدينا إلا الطريق انصوبي ، سلباً صميد عليه أو نهبط منه كما نشاء . وأصبحت علاقتنا بالسماء والأرض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع أن مأسيتنا في التخلف ، وأملنا في التقدم .

ما زالت نظرية الفيض حتى الآن تفعل فينا ، حاضرة في نفوسنا ، توجه حياتنا إسماء . إذا دعونا رفعا أيدينا إلى السماء ، وإذا احتجنا لنضواء مصلحة ذهبنا إلى المدير أو الرئيس ، وإذا استقرنا نظراً إلى أسفل ، وإذا رفعتنا نظراً إلى أعلى ، وإذا سبينا اتهامنا من نسب بالشسة والدونية والحقارة والنقص ، وإذا أتيننا دعونا له بالرفعة . ننافس الأعلى منا ونريد بالحقاق به ، وتكبت الأدنى منا ومنعه من الرقي . حياتنا درجات ، وريقنا علاوات ، ونبضي في تفسير آيات مثل دورفنا يضكم فوق بعض درجات (٦ : ١٦٥) تصور الناس مقامات ، والسماء طبقات ، والأرض طبقات ، والجنة درجات ، ولا تصور المجتمع طبقات بل نرفض التحليل للطبقى لمجتمعاتنا ، وبالتالي أعطينا الشرب نقطة علينا وهو أنه استطاع بحضارته أن يقدم للمأم مفهوم المساواة وأقام لذلك ثوراته ، وعلى رأسها الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية .

٥ - الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات في ترتيب أقسام الحكمة في تراثنا الفلسفي (منطق ، طبيعيات ، الهيات) إلا أنها طبيعيات الهية أو بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات أو بتعبير معاصر الهيات مقنونة في الطبيعة . فقد تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقلي خالص دون أي أساس تجريبي . لم تكن الناية تأسيس علم الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها بحيث تقسح المجال فيما بعد لقامة الالهيات فالتطبيعة لا بد وأن تكون مفتوحة إلى أعلى ، رافعة ذراعها إلى السماء ، تنادي على الحائق ، وتسبح بجسده . بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

وفي كل شيء له آية قبل على أنه الواحد

وكما انتهت نظرية الفيض إلى القول بمراتب المعول والموجودات . انتهت أيضاً في الطبيعيات إلى القول بمراتب الموجودات الطبيعية . إذا ما رتبناها من أعلى إلى أسفل يكون لدينا النفس

أبدية • وبالتالي شاركت عالم ما فوق القمر في أزليته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد اللذان يصدقان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهي كانتا حية مطيعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) •

والأخطر من ذلك كله انه لا يحدث شيء في عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثراً في عالم ما تحت فلك القمر • ولا يحدث شيء في الأرض الا وقد تحدثت مقاديره من قبل نتيجة لفورات الأفلاك وحركات النجوم وطوال الكواكب • فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعها نشأت علوم السحر والتنجيمات ، وقراءة المستقبل ، والقال والطير والرافعة • وهى العلوم التى أدانها القرآن باعتبارها توطيلاً خرافياً لعلم الفلك •

لقد وقع تراثنا الفلسفى فى هذا الخلط بالزخم من تنبيه البعض عليه (٢٨) • واستمر هذا الخلط فى وجداننا حتى الآن • فلا نحن طورنا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث فى الغرب تطويراً لعلم الفلك العربى ، وتطويراً للمرصد الاسلامى واكبرها مرصد ألونج يك فى سمرقند، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا فى صورة كتابات التعاوى والترانيم للأفلاك، والاستعانة بها فى الاعتداء • وديهم • حتى تشبه حركاتهم البدنية وانتشرت فى حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الحظ من أخبار الفلكى لـ « حذك اليوم » وأنواع الأبراج انتظاراً للفرج والفرح أو دفعها للأحزان والهموم •

٨ - الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الإنسان فيه أحد ذواته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل أن أفراده وأحزانه أيضاً تخضع لقوانين

تراثنا الفلسفى تصوراً ثنائياً للطبيعة • فالطبيعة جزءان ، والوجود وجودان على ما يقول الكنتى : صورة ومادة ، علة ومعلول ، سكن وحركة ، مكان وزمان ، تخلق وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة فى كل فكر دينى واتى كانت تعبر عن النظرة الثنائية اليونانية للطبيعة والتى كانت تفتى عن الايدان الدينى • ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التى وقعت فى التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التعدد • فوجد التوحيد فيها خير مبرر عن مضمونه • والحقيقة أن هذه الثنائيات فى الطبيعة تماماً مثل الطبيعيات الالهية مجرد تمييزات عقلية للتوحيد مثل تمييزات الأشاعة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين التناقضات ؟ وذلك كله من أجل الإجابة بنعم إيجاباً لقدرة الله المطلقة • فنسبة الله للعالم هى نفسها نسبة الصورة للمادة ، والملة للمعلول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ... الخ •

وقد استمرت هذه الثنائيات فى وجداننا المعاصر حتى الآن • فقسماً حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودينا ، خير وشر ، ملاك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة ، معنى ولطف • وأعلينا من شأن طرفى على حساب الطرف الآخر فأصبحت العلاقة بين طرفى الحقيقة علاقة تابع بمنبوع ، علاقة أعلى بأدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين • لذلك ظهر منطق (السيادة والمبودية فى حياتنا) • فإذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا فى الطرف الأدنى ، وتستقرنا لوقه بالطرف الأعلى فنألفنا وتملقتنا وداهنا ، وأصبحتنا مفرغين من الداخل ، نعيش الهواء ، ونندى الامتلاء (٢٦) •

٧ - النجوم والأفلاك :

كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والأفلاك فى هذا الإطار • ولما كانت كل الهيات انفعالات نفسية تتشخص فى الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك • فالكواكب كانت حية لها عقول ونفوس • ولما كانت أكثر علواً كانت أيضاً أكثر قدرة على التمثل والحياة • ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان • فهى كانت حية



الحارب المؤسس للدولة • وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية وأسا على عقب، وتعطي الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التأويل إلى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تفسيره ، مرحلة « الأيديولوجية الألائية » ومرحلة « الحزب البروليتاري » .

وقد ورثنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفي ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صياح المصلحين « ما أكثر للقول وما أقل العمل ! » (٣١) ، فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفا من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المعاهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية في وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة المرض وقلة الطلب في خريجي الكليات النظرية ، وزيادة الطلب وتنقص في العرض في خريجي المعاهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة • ما زال « الألفندي » أفضل من « الأسطي » في تصورنا الشعبي ، وصاحب الياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب الياقة الزرقاء بالرغم من اليون الشاسع في السخول بين الاثنين • ما زال السبائك والتجار والنقاش والبناء أقل قدرا في وجداننا الاجتماعي من الخوطف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقير الثاني (٣٢) وما زلنا جميعا قادرين على إعطاء الأوامر والتفكير النظري وليس منا من يستمع لتنفيذها بيديه وحمل التراب •

٩٠ - الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسي والاجتماعي أن تصور الفارابي و المدينة الفاضلة و دولة هرمية يملوها في القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو النبي أو الإمام ، ويملؤها في القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيادين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يفكرون بمقولهم ، وتتفاضل الطبقات الاجتماعية بينهما بين الثرف والحسة • فتحت الحاكم الأواحد الذي يشبهه بالله في صفاته المطلقة تأتي طبقة الأدياب والفكرين والصراف والفقهاء • ويمد طبقة أهل النظر تأتي طبقة الوزراء وكتبار موظفي الدولة والقواد أي طبقة الإدارة حتى تصل إلى صفات الموظفين والجنود • وعلافة الطبقة العليا بالطبقة الأدنى علاقة أمر بأمر ، فتأتي الأوامر من الأعلى لينفذها الأدنى •

هذا التصور الهرمي للعالم وللدولة والمجتمع والإنسان في قوائم النظرية والعملية يضع الواحد

الكيمياء ! هذا التصور الختمي للكون هو الذي ساعد على نشأة العلم ، ولكن أصبح الإنسان إحدى صفحات الكون دون أن تكون له أية صدارة في المكان أو الزمان • فأنه خلق العالم طبقا للضرورة من طبيعته وليس بإرادته ، فيضاً منه لا دافع له • الفيض عملية ضرورة كونية لأن الله ضرورة الكون • ويخضع البدن أيضا لقوانين ضرورة يعرفها علماء الطب والكيمياء • هذه النظرة الختمية الآلية هي التي ولدت العلم في عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت إلى ضرورة شاملة في الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الإنسان وإرادته وحريته على ما هو معروف عند سبينوزا ، ختمية في الطبيعة وحرية للفكر إلى ما لا نهاية • والأخطر من ذلك هو تبرير الشر في الكون وجعله تعبيرا عن القضاء الإلهي • وبالتالي لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام • وهو ما حدث أيضا عند هيجل حتى أصبح الشر عنصرا مكونا في الوجود مثل الخير ، وأبحت مسئولية الإنسان أو المجتمع عنه • وكان لابد أن يظهر ماركس حتى يعيد هذه المسئولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٣٩) •

وقد ورثنا نحن هذا التصور دون نتائجه • فأما بضرورة ختمية في الكون نتيجة للارادة الإلهية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتي هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته • فوقتنا في القدرة ، أخذنا سلبيتها وتركنا إيجابياتها • أما الختمية دون أن ينشأ العلم وعمماها حتى قضت على الحرية الإنسانية • لم تستغل بنتائج الختمية كالعالم الذي يخضع لقوانين ختمية آلية تسمح بنشأة العلم الآلي ، ووقع علينا الضرر بامتدادها على الإرادة الإنسانية الحرة فقمنا في القدرة التي انتهت بنا إلى التسليم والعجز أو إلى الصلح والتفاه •

٩١ - الفضائل النظرية :

كان من نتيجة أعمال العقل إيثار الحكمة على ما عدها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفا من الفضائل العملية • وأعلى الفضائل النظرية على الإطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية على الإطلاق العمل اليدوي المنتج • أفضل العلوم الإلهيات والنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والمعيشية وتدبير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) • وأصبح النبي هو الخاتم المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل الجاهد المتأمل

في القيمة والكثير في القاعة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستعدادات الطبيعية والتناسق الكوني العام والتدريج الهرمي للطبقات لذلك تصبج كل طبقة في وضعها الاجتماعي قائمة فيه الى الابد كقدر محتسوم لا تغلو ولا تهبط وكان الانسان قد قلد مصوره ووضعه الاجتماعي الى الابد لا حراك له ولا قيام (٣٣) .

هذا التصور الهرمي للدولة هو الذي سرى في نفوسنا ، وشكل نظما السياسية الحديثة . ففي القصة يوجد الرئيس الذي يجمع بين يديه جميع السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية . وهو الحكيم ، الملهم ، الماقل ، الفاضل ، سليم الاعضاء ، كامل الاوصاف . وبالتالي أصبحت نظمنا السياسية المعاصرة نظما أوتوقراطية تقوم على تاليه الحاكم والتكرار للشعوب وغياب المؤسسات المستقلة . هذا التصور الهرمي للدولة هو المسؤول ايضا عن الدولة البروقراطية التي تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الأمر بالأمور كما انه وراء المجتمع الطبقي الذي يعمى فيه الصراع بين الطبقات .

وبالتالي يكون السؤال لعلماء اجتماع المعرفة وللغلاسفة : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة المحدثي في الشام التي كانت تقوم على تعظيم الأمير ثم الشمرء والوزراء والقواد أم انها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال أيضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتفنيذ نظرية الفيض وهي الجذر التاريخي والمبرومة النفسية في التصور الهرمي للدولة أم يبدأ بتغيير النظم الطبقية الحالية لمجتمعاتنا التي ولدت نظبرية المنصر في النفوس (٣٤) ؟

١١ - غياب الانسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة في تراثنا الفلسفي القديم الى منطق وطبيعية والهيأت أن غاب الانسان كميح كميح مستقل في تراثنا الفلسفي القديم (٣٥) . فالاقسام الثلاثة التي وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم ميحنا مستقلا عن « الانسانية » . المنطق آلة للعلوم ، يضع قواعد للذهن ليصمه من الخطأ . فهو اشكال صورية لفكر غير مشخص لانسان لا يوجد في موقف . بل أن منطق الظن الذي يحتوى الجدل والسفسطة والخطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والاقناع

التبادل والايحاء والتأثير على النفوس والتطهير دون أن نرس انسانا يعينه يصف اوضاعا عامة من أجل اضعافها لقوانين علمية منطقية . ثم تمت قسمة الانسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن في الطبيعيات ، والنفس في الالهيات ، ولكن لم يوجد الانسان كميح مستقل له كيانه وميدانه وعالاه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حي به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذي والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة ، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المقولات ابتداء من العقل الهولاني الى العقل بالملكة أو بالقوة الى العقل المستفاد أو بالفعل . وهنا تبدأ الالهيات في نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوي أو الملا الأعلى حيث تفيض المقولات . ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن ادرانها ، وتركيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تمكس الصور ، وكان الانسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقي ، وتستمد صورها من خارج العالم . وهكذا أصبح الانسان مطحونا بين الطبيعيات والالهيات ، مفلحها بين العالم والله ، مختنقا بين الأرض والسماء ، لا متفلس له الا الاشراق في الالهيات أو الغذاء في الطبيعيات (٣٦) .

وقد يكون هذا هو السبب في أن حياتنا المعاصرة لم تقم على احترام الانسان بل على تقديس الله أو أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهيأة . تعليمنا ، نظمنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الانسان كقيمة في ذاتها . وبالتالي اعطينا المحبة للغرب ضد أنفسنا ليعلم باستمرار أن الحضارة الغربية هي وحدها الحضارة الانسانية وإن الانسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده . أعلن الغرب « حقوق الانسان » وأقام لجنا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن « حقوق الانسان » ا

١٢ - سقوط التاريخ :

والعجيب أن الحضارة التي قامت لوراثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولابتلاع امبراطوريتي فارس والروم والتي يذكرها جميعها في كل آية « لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب » (٢ : ١١١) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكانها أمة بلا تاريخ أو على هامش التاريخ أو خارج التاريخ . فنظرا لأن تراثنا الفلسفي قد تصور العالم بين الأعلى والدنى ، ووضع الانسان بين الله والعالم ظهر المحور الرأسى ، وغاب المحور الأفقى . وجد

انفسنا في التاريخ بالرغم من ادعائنا باننا وريثة حضارة مضيئة آلاف عام . وبالرغم من زهونا بضاربتنا الاسلامية القديمة ليس لدينا الوعي التاريخي بوظيفة الماضي وباللحظة التاريخية التي نمر بها . وليسست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا . قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون . وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قادمة كما يفعل الماركسيون . ومازلنا في غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة . هل هو الاحياء ام الاصلاح ام النهضة ام الثورة ام الانفلاس التاريخي الشامل والانقراض امام الغزو الحضاري الغربي أو الشرقي أو الصهيوني . لم نحاول بعد أن نعيد ما يدها ابن خلدون من أخذ التقدم يدل الانهيار عوضاً عن موضوعنا للدراسة والبحث ، وإن لدخلنا أحياناً واصلاً بيننا ونهضتنا التي بدأت في القرن الماضي في الاعتبار موازياً لانهيار الغرب واقله وانتقال قيمة وأزمان كما يصور بعض فلاسفة الغرب المعاصرون (٣٧) .

قد يظن الغرب يزهو بانه وحده حضارة « الإنسان والتاريخ » . وقد نضل نحن نعلم في غياب هذين البعدين في وجداننا وحياتنا المعاصرة نظراً لغيابها في تراثنا الفلسفي القديم .

الإنسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الأمام والخلف . فكما غاب مبحث الإنسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم غاب أيضاً مبحث التاريخ كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم . ولم يظهر فيه إلا بعض لمحات عن تطور المجتمعات في المراحل السياسية مثل « السياسة المدنية » للغرابي عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند إلى العرب والترك ، وحاول تحديد خصائص عامة للشعوب .

وكان علينا أن نتطرق ابن خلدون في القرن الثامن الهجري حتى يكتب مقدمته المشهورة . ولكن ابن خلدون كان يحدد أساساً أسباب انهيار الحضارة الإسلامية . والحضارات لديه لا تنهض وتنشأ وتبقى إلا لكي تقتضي وتنهار وتنقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداية إلى الحضارة ثم تسقط من جديد إلى البداية . وكان الحضارة تحمل في طياتها عناصر الفناء . وكان العودة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخي في الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأيام الغابرة كما يوحى القرآن :

« ولقد بقيت أمياله على هذا الحال » لا نضع

هوامش المقال

(١) انظر مثلاً مقالنا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديمقراطية في وجداننا المعاصر » لمستقبل العربي ، يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعور في رسالتنا « مناهج التأويل » ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ (بالفرنسية) .

(٣) انظر : (٤) مقالنا « مؤلفان من التراث العربي » وكذلك « المماريات وأزمة السلام الأوربية » في قضايا معاصرة ، (٥) في الفكر العربي المعاصر ، ص ٣ - ٣٣ ص ٢٨٥ - ٣٢٦ دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٧

(٤) ويرجع الفضل إلى صديقي د. أنور عبد الملك في حمل هذه الدعوة لاكتشاف « ربيع الشرق » في دراساته ومقالاته الحديثة .

(٥) انظر « مؤلفان الحضاري » في قضايا معاصرة (٦) في فكرنا العربي المعاصر ، ص ٤٦ - ٥٠ « الفكر العربي » القاهرة ١٩٧٦ مهرجان ابن رشد ، الفكرية الدولية الثامنة لوفاته ، لجلد الأول

(٦) انظر مقالنا « ابن رشد - شيلونج - أرسطو » ، القاهرة ١٩٧٦ لجلد الأول ، الجزائر ٣٨ ص ١٩٨ م .

الفيلسوف شارلوا أرسطو . : الفكرية الدولية الثانية عشر ليلاده ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (بحث الطبع بين مسبتين في الهيئة العامة للكتاب) .

(٧) انظر محاولتنا في ذلك في « نتائج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الانطو لصريفة ١٩٧٨ سينوزا : « رسالة في الامور والسياسة » ، الطبعة الثانية ، الانطو لصريفة ١٩٧٨ ، لصنع : « رتبة الجنس البشري » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، سارتر : « حال الأنا موجود » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(٨) انظر كتابنا « الفترات والتجديد » ، مؤلفان من الفترات القديمة ص ١٢٣ - ١٨١ ص ١٩٩ - ١٨٢ للفرق العربي للبحث والدراسة : القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندي في السيف وأجنادها ، نشرها عبد الرحمن زكي ، مجلة كلية الآداب لجلد ١٤ ص ١٩٥٢ ديسمبر

(١٠) حمل هذه الدعوة منذ القرن الماضي : شيلونج ، وفرج اضون ، وديوب صروف ، وتولا حواد ، ودي الدين يكن ، وفي هذا القرن : اسماعيل مطهر ، ومسلومة حوي ، ودي لبيب محمود ، وفؤاد كزينا .

في سبع رسائل في الحكمة والطبيعات ، من ١٤١ - ١٥١
وأيا في علم الأخلاق ، نفس المصدر من ٢٥٢ - ١٥٧ -
وانظر أيضا في بن لفصل أحد الكليات ، توفيق التطبيق
في اثبات أن الشيخ الرئيس من الأمامية الاثنى عشرية ،
تقديم وتطبيق وتطبيق د. محمد مصطفى حلمي ، دار احياء
الكتب العربية ١٩٥٤ .

(٢٥) ابن سينا : في الطبيعيات من ميون الحكمة في
سبع رسائل في الحكمة والطبيعيات من ٢ - ١٥ القاهرة
١٩٠٨ .

(٢٦) ابن سينا : الانسابات والتنبهات ، القسم
الثاني ، وأيضا النجاة ، الطبيعيات من ٩٨ - ١٥٦ انظر
أيضا تحليلنا لمخطوط هذه التنبهات في الفكر الديني على
سبيلنا الآدمي في التفكير الديني واخرى الشخصية ،
في قضايا معاصرة (١) من ١١١ - ١٢٧ .

(٢٧) رسالة الكندي في الالابة عن أن طبيعة الللك
مخالفة لطباع المصار الأربعة ، رسائل الكندي ،
الفلسفة (٢) من ٣٦ - ٤٦ وأيضا رسالة الكندي في الالابة
عن مسجود الجرم الأقصى ومطامعة عذ وجل كتبها الى
أحمد بن المصمم ، (١) من ٣٣٨ - ٣٦١ .

(٢٨) الفارابي : النكت فيما يصح أولا يصح من
أحكام الجرم ، المجموع من ٧٦ - ٧٩ القاهرة ١٩٠٧
نفسها المتوفرة بعنوان : فسيحة العلوم والصناعات ، في
طبعة رسائل الفارابي في حيد اباد ، الدكن - الهند .
انظر أيضا ابن سينا : في الاجرام العلوية في سبع رسائل
في الحكمة والطبيعيات من ٢٩ - ٥٩ القاهرة ١٩٠٨ .

(٢٩) ابن سينا : النجاة ، فصل في العناية وبياض
دخول الفري الفيلسوف الاولي من ٢٨٤ - ٢٩٠ وأيضا
الانبيات (٢) من ٤١٤ - ٤٢٢ .

(٣٠) ابن سينا : في اسام العلوم البالية في سبع
رسائل في الحكمة والطبيعيات من ١٠٤ - ١١٩ القاهرة
١٩٠٨ وأيضا ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق من ٧١ - ٧٦
القاهرة ١٣٦٧ هـ .

(٣١) رخصيه رفسا : تاريخ الامم والامم (٢)
من ٩٨ - ١٠٢ لشار ، القاهرة ١٣٤ هـ .

(٣٢) تم تصوير هذه المشكلة اشجارا الى حد ما في
فيلم « التيهود ايتها السادة » ، في الصراع بين حشر الزبال
واستلا الفلسفة .

(٣٣) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة
من ٧٤ - ٨٣ مكتبة صبيح ، القاهرة .

(٣٤) انظر مقالنا « الايديولوجية والدين » متناقضة
كتاب « الاسلام والراسالية » لا تقسيم رودسون ، قضايا
معاصرة (١) من ١٢٨ - ١٤٦ وأيضا « الدين والراسالية »
حوار مع ماكس فيبر ، قضايا معاصرة (٢) من ٢٧٣ - ٢٩٤
(٣٥) انظر مقالنا الذي غلب ميتش الانسان في قرانا
القديم ، قضايا عربية ، اكتوبر ١٩٧٧ .

(٣٦) ابن سينا في القوى الانسانية وادراكها في
سبع رسائل في الحكمة والطبيعيات من ٦٠ - ٧٣ وأيضا
القصيدة الميتة ، انظر أيضا النجاة ، الطبيعيات ،
المقدمة ، في النفس ، وأيضا الانبيات من ٢٩١ - ٣١٠
(٣٧) وقد حاولنا ذلك في « الفرات والتجديد » ،
المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠ .

(١١) الفارابي : اسما العلوم ، حقه وقدم له وعلق
عليه الرحوم د. عثمان آيت ، دار الفكر العربي ، القاهرة
١٩٤٩ ابن سينا : سبع رسائل في الحكمة والطبيعيات ،
الرسالة الخامسة ، في اقسام العلوم العقلية من ١٠٤ - ١١٩
القاهرة ١٩٠٨ .

(١٢) الكندي : كليات المطر والصناعات ، نشر دار
كرابر ، ليبسكا ١٩٤٨ ، رسالة الكندي في عمل السماعات ،
نشر زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، رسالة في غير الاذن
نشرها لاشقان والطنفي ، ليبسكا ١٩٣٦ ، رسالة في أجزاء
غيرية في الموسيقى نشرها الطنفي ، القاهرة ١٩٦٢ كما
نشر زكريا يوسف كتاب لصورات الوترية من ذات الوتر
الواحد الى ذات البشرة اوتار ، وأيضا مختصر الموسيقى في
تأليف القدم وصناعة النود ، وأيضا الرسالة الكبرى في
التأليف ، بغداد ١٩٦٢ .

(١٣) انظر مقالنا ، كالفلسفة المعاصرة بين الامثلة
والتعليد ، قضايا معاصرة (١) من ٥١ - ٦٩ .

(١٤) انظر مقالنا السابقين : ابن رشد شارحا
اوسطر ، الفارابي شارحا اوسطر .

(١٥) د. عبد الرحمن بدوي : الأصول اليونانية
للفكرات السياسية في الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية
القاهرة ١٩٥٤ .

(١٦) كتاب الكندي الى المصمم ياق في الفلسفة
الاول ، وأيضا ابن رشد : فصل المقال فيما بين الحكمة
والشرعية من الاتصال .

(١٧) ابن سينا : في اثبات النبوات وتاويل وموادم
وامثالهم في سبع رسائل في الحكمة والطبيعيات
من ١٢٠ - ١٣٣ القاهرة ١٩٠٨ .

(١٨) انظر كتابنا لسبح : تربية الجنس البشري ،
دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ .

(١٩) كتاب الكندي الى المصمم ياق في الفلسفة الاول
من ١٤ حقه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الاعوان ،
دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨ .

(٢٠) ابن رشد : مشاهير الادلة في عقائد الملل
من ٢٤٠ - ٢٥١ تقديم وتطبيق د. محمود قاسم ، الاطلس
المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ وأيضا مقالة في قوى النفس نشرها
وقدم لها عبد المجيد الخديوي حوليات الجامعة التونسية ،
العدد الثامن ، تونس .

(٢١) انظر دوال ابن تيمية في لغة المنطق مثل
« الرد على المنطقيين » ، « لغز المنطق » ، وانظر أيضا
الصناعات : ترجيح اساليب القران على منطق اليونان .
وانظر أيضا د. علي سامي النشار : مشاهير البحث عند
مفكرى الاسلام ولغة المنطق للمنطق الاسلمي .

(٢٢) انظر محاولات د. زكريا نجيب محمود في تفسير
هذا الجانب في « تجديد الفكر العربي » دار الفروق ،
بيروت ، ١٩٧١ .

(٢٣) فهدا تيمو أهمية فلسفة ماركوز في الرفض
واكرام على الشباب ، انظر « العقل والثورة » ، « الفلسفة
والثورة » ماركوز في قضايا معاصرة (٢) من ٤٦٦ - ٥٢٥

(٢٤) ابن سينا : الانسابات والتنبهات ، القسم
الثالث ، المنطق الثالث ، في البهجة والسعادة ، المنطق
الخامس ، في مقامات الصالحين ، المنطق السادس في اسرار
الآيات من ٢١٢ - ٢٥٦ ، وانظر ابن سينا : في المعية ،

التراث التاريخي

عند العرب



● ● تعد قضية التراث التاريخي من أهم القضايا التي شغلت الباحثين خلال أكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية الحديثة مرحلة البحث عن الذات إلى مرحلة معرفة الذات (١) . على أن هذه الأهمية لم تكن تصطبغ في أغلب الأحيان عن مؤلف علمي خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية في كل مرحلة على حدة ، وهي العلاقة التي نشأ بسببها في الفكر العربي المعاصر مذاهب تليفية وانتخابية وتبريرية مختلفة في تفسير جوانب من التراث العربي ، وفقا للظروف هذا الواقع السياسي والحضاري وتطوره .

الاهتمام بين من يقول بغاية المعرفة المطلقة ومن يقول بالنفع المباشرة ؟

تصل كلمة التراث في أصلها اللغوي الحضي بما يصير إلى الحي من مال أو متاع بعينه موت ذويه ، فالوراثة والارث انتقال قنية إلى الإنسان من غير عقد ولا ما يجري مجرى العقد ، وقد سمي بذلك المنتقل عن الميت ، فيقال للقنية الموروثة : « ميراث وارث » (٢) . وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة ، جعلت الواو تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول في موضوع التراث التاريخي عند العرب بصفة خاصة .

فما التراث ؟

وماذا يعني اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أي منذ الحسبان الحكم العثماني عن الوطن العربي ؟

وكيف اختلف الدارسون في تفسير ذلك

تقديس الماضى مستقرا فى الضمير العربى حتى قبل ظهور الاسلام الذى قامه اهل مكة اول الامر باسم الحفاظ على تراث الآباء المنتمين فى تقاليد العصر الجاهل وشعائره . وقد ظل هذا الشعور بقداسة الماضى ساريا فى وجدان المثقف العربى حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد أن اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدنها الثقافى والانسانى المجيد فى المصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الأمثال واصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخر والحنين .

من أجل ذلك فإن أية نهضة فى رأى كثير من هؤلاء المعاصرين لا تستلهم هذا التراث ، ولا تنبعث منه ، إنما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنشئ الى الاخفاق والوجود ، لأنها تفقد عنصر الالتئام ، فتبقى بلا جذور تثبتها فى أرض الماضى بوصفه شرطا حوهريا لانبعائها .

وهذه الشعور بضرورة استلهم التراث والانطلاق منه الى آفاق من الإبداع والتجديد حق فى جملمته وتفصيله ، لأن الثنى لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة . ولقد عرف العالم العربى فى العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هذه القاعدة الحضارية الأصيلة ، فلم يكتب لها النماء ، بل ذهبت مع الريح .

على أن هذا الشعور بالالتئام الى التراث والانطلاق منه ، قد يصبح فى كثير من الأحيان حائلا عند كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصير البحث عن الماضى عند بعض الدارسين غاية فى ذاته تفوق كل الغايات من أجل المتور على لحظة ذهبية هنا أو هنالك فى تاريخنا السياسى ، بعد عصر النبوة والنوحى ، تجملت مع التاريخ ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير فى صميم هذه الحضارة (٥) . ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شساع بين أكثر المحققين شيوعا يلتفت للنظر ، ويحق التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، وإننا إذا استطعنا الشعور على القانون الكلى الذى نفسر به نجاح

المجازى ، فاصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشيء وتراكمه ، كما نقول : أورتسه كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضمفا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادى بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو فى أرت مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) . وفى مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معانى اتصال الحياة ، وبمت النشاط بعد الخمود ، وفى ذلك يأتى فى العربية قولهم : « تورث النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جديد وتنب فيه الحياة (٤) .

وقد وردت الكلمة فى القرآن للدلالة المفوية على الجانب المادى من الارث ، وذلك فى قوله تعالى : « وتلكون التراث اكلا » (١٩-الفجر) تعبيرا عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام . كذلك ورد بعض مشتقاتها للإشارة الى انتقال معانى النبوة والعلم فى مثل قوله تعالى : « فهبلى من لادنك وليا - يورثى ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب وصيا » (٥ - مريم) ، وذلك للتعبير عن دعاء زكريا ربه لتوارث هذا الفضل فى آله . ولا يدخل فى ذلك المال ، فالمال لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصلاة والسلام : « أنا معاشر الأنبياء لا نورث ، ما تركناه صدقة » وقال : « العلماء ودة الأنبياء » .

هذا التحليل اللغوى للمجلد لأصل الكلمة فى اللغة العربية له دلالاته الخاصة فى التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل الدشول فى مفزعا الاصطلاحى . ففى هذا الأصل اللغوى تأتى إحياءات الاتصال الزمنى بين الأجيال ، ومعنى التلازم المضموى الذى لا مفر منه ، كما تأتى ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء التوسمى ووحدة الجماعة وسريان الماضى فى الحاضر ، بل إن هذا الحاضر قد يتم له بمت حقيقى من خلال هذا الماضى ، كما يكون من : « تورث النار » أى تحريكها لتشتعل .

وفى ضوء هذا الحس اللغوى الخالص - قبل أى اعتبار ثقافى آخر - يمكن أن نفهم كيف كان

الماضي ، فإنا نملك صناعة المستقبل . وهذا غير صحيح لسببين :

أولهما : أن كل حدث تاريخي له فرديته الذاتية الخاصة التي لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول إليه والاستفادة منه في استعادة تجربة التاريخ الماضي بنجاح . ذلك أن القانون قضية تعبر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التي تتلوها بالضرورة وقائع لاحقة لا تتخلف عنها أبدا . وهذا إذا جاز في عالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فإنه لا يجوز في عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٦) . أن تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من أجل الوصول إلى القانون الكلي في تفسير التاريخ يحتاج إلى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية . وبين مجرى العوامل والأحداث الأخرى من ناحية ثانية ، وهي ممتدة ومشبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال في العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الأحداث الماضية لكي تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب . ولهذا نقول : أن التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس في التاريخ حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعة التاريخية لا تتكرر أبدا ، ولذلك لا يكون معنى استلزام التراث عندنا البحث عن قانون سحري به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وإنما هو الانطلاق من حقيقة الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطورها المعاصر ، وفقا للإبسات الاحتكاك التقسائي بما حولها من حضارات ، واستجابة لقومات نبوها الذاتي الخاص . وبمثل هذا التفسير . لفكرة استلزام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء إلى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى أن نشاط هذه الأمة في معيها الدائب نحو الكمال غير محدود لأنه يتطور بتطور معارفها عبر المصور .

أما السبب الثاني الذي نقول من أجله : أن التاريخ لا يعيد نفسه ، فإنه يتصالح بنظرية

الإبداع الحضاري ، وهي نظرية تقول : أن العامل الإيجابي الذي يسهم في خلق الحضارات فضلا يقوم على استجابة المجتمعات لما يواجهها من تحد (٧) . فالتحدى هو الذي يستثير الطاقات الخلاقة . وفي تاريخ الشعوب لحظات إبداع حقيقي واجهت به مصيرها فاستطاعت أن تصنع التاريخ . غير أن من طبيعة الإبداع السيكلوجية أنه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الإبداع ويحوله إلى تراث تاريخي غير مجد في حد ذاته في مواجهة الموقف الجديد . ومع ذلك فإن من شأن الشعوب أن تظل آمالها متمثلة بهذا الإبداع القديم لما حقق لها من نجاح في الماضي . وهكذا تتجدد الظروف والملازمات ، ولا تلك الشعوب إلا محاولة استعادة مواقفها السابقة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدي الجديد ينمط من الإبداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتياجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر . وإذا كان من طبيعة الإبداع أنه لا يتكرر ، كان من الثابت أن الفعل التاريخي الخلاق لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : أن التاريخ لا يعيد نفسه ، لأن الإبداع التاريخي لا يعيد نفسه .

حين نقصد الأمة معنى الانباع الحضاري يزداد تعلقها بأوهام عودة التاريخ التي تبين لنا فيما سبق ، خطؤها الواضح ، ويتحول انتماءها التاريخي إلى حنين سلبى غائم بعد أن يصير التأكيد على عدم الخروج عن العادة ، والجرى وراء المألوف ، والنكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غشائية في ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفي ذلك ما فيه من تعويق لكل فصل إيجابي في صناعة تاريخها ، وكل إبداع حضاري يعترف بواقعها التاريخي الجديد ، ويتعامل معه في شسجاعة وذلاء ، لأن الإبداع - وإن ارتبط بواقع المجتمع وتراثه الحضاري من حيث أنه استجابة إيجابية لما يواجهه من تهديد وتحد - فإنه ، من جهة أخرى ، تمير عن قدرة المبدع على التفرد ، وشجاعته في استكشاف المجهول ، والخروج على أنماط يعود للفعل السابقة بين

الكثرة من أبناء عصره ، والتصرف وفقا لمتغيرات
التغير فى زمانه .

هذا هو الفرق الدقيق الذى يجب التنبيه اليه
بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخى :
احدهما تدخّل فيه فلا تخرج منه ، ليميش
أصحابها غرباء عن العصر وأمله ، لأنهم يرون
فى تقاليد الماضى وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق
والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخى جديد .
أما الأخرى فانها تدخّل فيه من أجل معرفة واجبة
بالنفس لتتعلّق منه فى وثيقة واعية بذاتها
التاريخية نحو المستقبل .

وفى مثل هذا المجال تأتى أهمية استلهام
تراثنا التاريخى من حيث انه نشاط الإنسان
العربى ، وفعله المبرر من رؤيته الذاتية لنفسه
خلال التاريخ . وهذا الاستلهام هو الذى يحقق
احساسه بأصالة هذه الحضارة لينطلق بها الى
آفاق من التقدم والإبداع كلما تقتضت به معارفه
نحو كمال انساني لا ينفصل فيه الماضى عن
الواقع الحى ، وإنما يسرى فيه ويتحرك معه
نحو المستقبل ، لانه كمال الذات التاريخية
الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان .

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا أن نغف عن خطأ
التصور الذى وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل
اليهم ان عالم الإبداع منفصل بالضرورة عن عالم
التراث من حيث أن المبدع بطبيعته لا يتغلّص
الإبداع ولا يتركه ، لأن قضية الإبداع عندهم
ليست قضية تراث ، وإنما هى قضية إبداع
مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر
القديمة - فى زعمهم - لا يكون عمله قائما على
مفهوم النقل والتوريث ، وإنما على مفهوم
الإبداع والتجاوز (٨) .

وهذا التفسير لمفهوم الإبداع يقوم على أساس
أن الإبداع متعارض بالضرورة مع الاستلهام
التراثى . وفى الرد على هذا الرأى يمكن أن
نفرق بين الإبداع والخلق على أساس أن الخلق
يكون عن علم ، وأما الإبداع فيشترط التعامل
مع مادة ذات سياق تراثى بصورة أو بآخرى (٩)

وهذا أمر لا مفر منه ، لأن الإبداع لا يتم عن
فراغ مطلق (١٠) ، وإنما تنطّل الواقعة التراثية
متطلّقا لتجربة إبداعية جديدة ، سواء كنا على
وعى بذلك أم لم تكن ، لأن ما نسميه خطأ
بالماضى إنما يسرى فى الحاضر ويتحرك نحو
المستقبل ، كما أشرنا الى ذلك من قبل ، بل ان
الإبداع فى مجالاته المتعددة ، لا يكون إبداعا
الا اذا استلهم هذا الماضى التراثى وانطلق منه
فى مواجهة الواقع .

وقد يبدو هذا الرأى منطويا على تناقض
ما عند أول النظر ، اذ كيف يكون الفعل
التاريخى إبداعيا وتراثيا فى الوقت نفسه ؟
ونعود الى ما كنا فيه من قضية الإبداع ، لنقول :
ان مفهوم الإبداع يقوم على أساس انه مواجهة
ناجحة مبتكرة لتحدي طارئ ، يشكل خطرا يتهدد
المجتمع . فهذا التحدى إنما هو تحدى لواقع معين
فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ ليس
الجانب التراثى منه جابجا جوهريا فى تكوينه
الوجودى أو الاجتماعى والثقافى أو الاقتصادى
والسياسى وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من
جانب المبدع لهذا التحدى تقتضى بالضرورة
استلهاما لهذا التراث التاريخى كله حتى تنطّل
مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه .

فما هذا التراث التاريخى الذى يجب أن
توتبط به تجربة الإبداع الحضارى الجديد ؟
وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن أن يكون
مصدرا نوعى حضارى أصيل يدفع بالامة
العربية الى تحقيق آمالها فى التقدم والحريّة
والعلم ؟

نقصد بالتراث التاريخى عند العرب هرويات
هذه الامة اللبونة حول كل ما يتصلّص بنشاط
الانسان العربى عبر التاريخ فى اطارها الثقافى
العام ، سواء فى ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع
والأحداث التى مرت بها ، وما يتصلّص بتفسيرها
وفلسفتها .

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عتدة ،
بدأت حين شعر العرب بعد ظهور الاسلام بأنهم

في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الإسلامية، مما يدل على تطور جديد في فن التاريخ عند العرب، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث، من حيث أن هذه المواد التي جمعت في كتب الطبقات الأولى إنما جمعت في الأصل بقصد الإمتانة بها في التعديل والجرح، ولقد روى الأحاديث وتصحيحها.

وقد اطرده التقدم في التأليف التاريخي بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الإسلامية اتساعاً متوالياً، وبفضل ظهور استعمال الورق الذي أسس أول مصنع له في بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢) - وهكذا ظل الإحساس التاريخي يتصق في نفس المؤلف المسلم، حتى فصل إلى عهد الطبري المتوفى سنة ٢٦٠ هـ الذي يمثل ذروة التاريخ بالماثور في عصره، وقد تم هذا الاعتماد بالتأليف التاريخي عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عداوة طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية، لأنها تشغل في رأيهم، عن علوم الدين.

ويمكن أن يلاحظ الباحث أن تطوراً ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين عسى يد الطبري ومعاصريه، فقد كان الإخباريون الأوائل يميلون إلى الاختصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تعاقب الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم، دون الاعتناء بالواضح بالكلام على فكرة العناية الإلهية وتبديرها لأحداث التاريخ، أما الروح التي سادت أعمال الطبري ومعاصريه، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخاصة من حيث أن أحداث التاريخ إنما تجري بتدبير الهى، ولذلك يلاحظ قارئ تاريخ الطبري لنفسه: «تاريخ الرسل والملوك» معنى الطة والتأني بما سيجى وأضحاً فيه، فهو يدور حول مآل تتصل في أغلبها بفكرة المبرة والتفوى وعلوم اللغة».

وإذا كانت المرحلة الأولى في التأليف التاريخي عند المسلمين قد عنيت بمعنى التسجيل، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها، كما

أصحاب رسالة جديدة، خصوصاً بعد أن أثبت القرآن الكريم مفهومه متفاناً للزمان، وبإثبات الوجود. وعلياً للتاريخ، هي المفهومات التي نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية، والترجيح بين الأسانيد، إلى النظر في أثر البيئة والمسائل الاجتماعية المؤثرة في حركة التاريخ، حتى نصل إلى عصر ابن خلدون الذي تحول علم التاريخ إلى نظرية في أسس الاجتماع العمراني على يديه.

كان اهتمام مؤرخي المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المأزى، ورواية أخبار الرسل - صلى الله عليه وسلم، كما يتصل في كتاب المبرة المشهور الذي ألله محمد بن إسحاق المتوفى سنة ١٥١ هـ، والذي رواه ابن هشام المتوفى سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة.

وقد اتسمت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالتخصص في كتابة موضوعات تاريخية معينة، غير أخبار المأزى الرسول صلى الله عليه وسلم، فوجدنا منهم من يعنى بدراسة الأنساب، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك، كما فعل هشام بن محمد الكلبي المتوفى سنة ٢٠٤ هـ الذي خطا بكتابه «جمهرة الأنساب» خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي عند المسلمين، وذلك باستناده إلى الوثائق المحفوظة في كئالس الحيرة والأسايد الفارسية التي ترجمت له، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده في هذا الموضوع. ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبي من الطاعن النيفة التي وجهها إليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية، متهمين إياه بالتزوير وكذب الرواية.

كذلك عرف التأليف التاريخي عند العرب صوراً أخرى من مسود التسجيل، منها كتب الطبقات، كما نجد عند ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠ هـ صاحب «كتاب الطبقات» الذي يعنى بتناول سير أعلام المسلمين، ابتداء من النبي صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره. وهذا الكتاب ينطوى على فكرة تصنيف متجيب للتراجيم

واحد قسطن يخصه بمقدار عنايته • ولكل اقليم عجائب يقتصر على عليها اهله • وليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نعى اليه من الاخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الاقطار ، ووزع ايامه بين تقاف الاسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، والذرة كل نفس من مكمنه » (١٤) •

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرا لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يحول فى كثير مما يكتبه على اختباره الشخصى لما شاهده بعينه ، ولذلك يقول : « وما تم لى جهه (نرى كتابه احسن التقاسيم) الا بسد جولانى فى البلدان ، ودخول اقاليم الاسلام ، ولقائي العلماء وخدعتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودرسى على الفقهاء ، واختلافى ائى الادباء والقرءاء ، وكثيرة الحديث ، ومخالطة الزهاد والمتصوفين ، وحضور مجالس القصص والمذكرين » (١٥) •

وقد اتصل بعد ذلك اجتهاد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية اخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الأمة الاسلامية بذاتها التاريخية ، بانساع آفاق الدولة الاسلامية ، ولشموء دويلات صغيرة متصددة ، ذات الواج حضارية متباينة ، وان جمعها اصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الأمة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتعدد الدويلات (١٦) • ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتعدد الميثيق عن الوحدة والمتنظم فيها فى نفس الوقت • ولذلك أخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يملكون بالتاريخ لاقاليهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية • ومثل هذه المؤلفات الانليمية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لان المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدة فى تفسير التاريخ كما نرىها عند الطبرى ، لم تعن عناية كافية

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الالهية فى التاريخ ، فاهتمت لذلك بفكرة المظلة والتأسمى والتعبير عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدها الجوهرية ، فان التأليف التاريخى قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على ايدى مؤلفين عبروا عن تعاقبهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ، ولأغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا اصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة (٢٧٠ هـ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتادب عن طبقة الحشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، أن يأخذ نفسه بعمله ، ويرودها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الاشراف ان حاشرهم ، وحلق أهل العلم ان ذاكرهم » (١٣) • وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الانبياء والملوك والعلماء وغيرهم • وهذه الغاية الثقافية العلمية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الأوائل اصحاب النظرة فى الرواية بفرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين اذاروا فكرة التاريخ حول معنى العبارة والتامل فى فعل العناية الالهية المدبرة لكل أحداث التاريخ من أجل غاية سماوية عليا •

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفي سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويبدو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجسيرة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الأمة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية • وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين قنعوا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « فانا وجدنا مصفى الكتب فى ذلك عجبا وقصرا ، وسهوا ومغتصرا ، ووجدنا الاخبار زائفة مع زيادة الأيام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارع منها على اللحن الذكى ، ولكل

بالاعتراف بهذا التعدد الذي عرفته الحضارة الإسلامية منذ القرن الرابع الهجري .

وفي هذه المؤلفات ذات الطابع الإقليمي أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة في تفسير التاريخ ، فاكتملت أعمالهم طامعا مدنيا ، ومالت إلى الاقتصار على ذكر أخبار أمير الاقليم وحاشيته . وفي هذا المجال استفاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالعودة إلى القيمة الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأعمال الطيبة ، ويسبها أعمالا نافعة في تربية الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكويه في « تجارب الأمم » ، الذي كان يكتب من أجل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يمسو فيها تأثره بأداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليوناني واضحا .

وتتضح هذه النزعة العملية في تأليف ابن مسكويه أكثر ما تتضح حين نراه معنيا بأخبار التآمر والخيانة ، فقد اضطر - لتبرير عنوانه : « تجارب الأمم » - أن يهون الفضائل التي تمد مفسدة للأخلاق ، وذلك لحل التحيل التي خلغ أو عين بها الوزراء ، والطبقة الوضيعة التي استخدمت في اغراء الرجال على خيانة ساداتهم وأمرانهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية في تفسير التاريخ تمتد في التراث التاريخي عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوي يروي في كتابه : « الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ » عن بعض المؤرخين أقوالا تتصل بتأكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم في وصف القسامة الصليبية والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه (أي علم التاريخ وما في معناه) دال على صفات الأمور ، ومبرش لكرائم الأخلاق والأفعال ، وذاجر عن المدائنة والقدح ، وباعث على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأديب بصيرة ، وللمسلم الأريب تذكرة ، وللسائر الناس مؤدبا ، وللملوك استراحة ، تقرر به المجالس في البجد والهزل ، وتتضح بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الإرادة بانف مؤونة ، ويستوى به على الأسود كأنها مشاهدة » (١٨) .

على أن هذا المعنى التاميس في درس التاريخ الذي لا يكاد يتخلو منه مؤلف تاريخي في عصر ما بعد الطبري ، لم ينف تماما اهتمام بعض المؤلفين بإبراز المفرد الديني لهذا العلم ، فقد ظلت فكرة العبرة والتأسي تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدي في تفويم أسانيد الحديث قائما ، وفي ذلك يقول السخاوي نفسه في موضع آخر من كتابه : « ومن أجل فوائده انه أحد الطرق التي يعلم بها الشيخ في أحد الخبرين المتعارضين المتعذر الجمع بينهما » . وأما ما لعله يذكر فيه من أخبار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسنتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء وملاهمهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والنسك ومواعظهم ، عظيم الفائدة ، ظاهر المنفعة ، فيما يصلح به الإنسان أمر معاده ودينه وسريته في اعتقاداته ، وسريته في أمور الدين ، وما يصلح به أمر معاملاته ومعاشه الديني » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخي عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذي تقدم فكرة التاريخ عنده ملحا متميزا عن كل ما سبقه من المؤرخين ففي مقدمة تاريخه لسمى : « العبر وديوان التبتل والخبر » ، يتحدث ابن خلدون عن صلح التاريخ بوصفه علم نظر وتحقيق ، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، كما انه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق ، وجدير بأن يصعد في علومها وخلق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية انه يدعو إلى علم يتكرر لم يصنف أحد فيه من قبل ، على الرغم من التفاته إلى جهد السمودي الذي يقول فيه : « فلما ذكر الأحوال العامة للأقوال والأجيال والأصنام فهو - أي للمؤرخ - تنبئ عليه أكثر مفاصله ، وتنبئ به أخباره » . وقد كان الناس يفردهون بالتأليف ، كما فعله السمودي في كتاب : « مروج الذهب » ، شرح فيه أحوال الأمم والأقوال لعلمه في عصر الثلاثين والثلاثمائة غربا وشرقا ، وذكر فيه نظمهم وعوائدهم ، ووصف البلدان والجيال والبحار والملوك والدول

و فرّق شسبوع العرب والعجم ، فصار اماما للمؤرخين ، يرجعون اليه ، واصلا يمولون في تحقيق الكثير من أخبارهم عليه « (٢١) »

غير ان ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهده المسمودى من قبله ، يتحدث في مقدمته ، بما يدل على ان منهجه في هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفائدة ، اعثر عليه البحث ، وأدى اليه الفوس • والحق ان ابن خلدون قد خطا في هذه المقدمة خطوة جديدة في التفكير الفلسفى والتاريخى مما عند المسلمين • ففى مجال التأليف التاريخى من حيث قضية المنهج الأمثل في دراسة التاريخ ينه ابن خلدون الى ان كثيرا من المؤرخين لا يكادون يتجاوزون في كتاباتهم التاريخية للترزام النقل المباشر من سابقهم والرواية عنهم ، فلما منهم بان التواريخ ليس الا حكاية أخبار السلف للبرة والمثسل والتسلية نخسب ، مع ان التاريخ فى جوهره نظر عميق فى سنن الاجتماع البشرى ، وما يطرأ على الحياة الانسانية من تطور تبعسا لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقد يكون هذا العمران بدويا ، « وهو الذى يكون فى الفواحي وفي الجبال ، وفي الحلال المنتجة فى القفار واطراف الرمال » ، وقد يكسبون حضريا « وهو الذى بالأصهار والقرى والمث والممر للاعتصام بها والاعتصن بجدرانها » • وللممران فى كل هذه الأحوال أمور ترضى من حيث الاجتماع عروضا ذاتيا ، وتؤثر فى مسار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقل به الدولة من البداوة الى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديما ، أو فكرة العظة والتأنى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وإنما يمكن ان يحلل تحليلا اجتماعيا نفسيا واقتصاديا سياسيا بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضوح ويسر •

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريخ يقتضى ان يكون المؤلف عالما بقواعد السياسة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقاع والاعصار فى السير والاخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر الأحوال ، بالإضافة الى :

• الاحاطة بالحاضر من ذلك ، ومما لا يهتد وبين الغائب من الوفاق ، أو يهتد من الضلاف ، وتعليل المتفق منها والمختلف ، والقيام على اصول الملل والملل ، ومبادئ ظهورها وأسباب حيويتها ودواعى كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لأسباب كل خبرة « (٢٢) »

واذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فان فى مقدمة ابن خلدون جانباً آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجال يرد كلامه حصول حركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعى انهيارها ، مما كان يمكن ان يضيف موضوعا مهما الى موضوعات الفلسفة الاسلامية التقليدية • وقد نبه ابن خلدون الى هذا العلم الفلسفى ودعا الى النظر فيه ، فقال : « فهو لذلك اصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بان يعد فى علومها وخلق » •

وهكذا حاول ابن خلدون أن يؤسس علما وضعيا من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تعرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحي المبين ، والفلسفة بقولاتها اليونانية الخاصة حتى انتهى الامر بفلاسفة المسلمين الى الدوران فى ذلك الفلسفة اليونانية ، والإبستشراب فى الانشغال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانية ، والتقريب بينهما وبين المولات الاسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتأكيد النزعة العقلانية الاسلامية نفسها تأكيداً يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجود والمعرفة ، مما جعل مؤلفا مثل الغزالي يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الاسلامى ويقف منها موقفا نقديا مشهودا (٢٥) •

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدي المؤرخين والفلاسفة من نماء وازدهار فقال : « فان كنت قد استوفيت مسأله ، وميزت عن سائر الصنائع انظاره واتحاه ، فتوفيق من الله وهداية ، وان فاتنى شيء فى احصائه ، واشتبهت بغيره مسأله ، فللتاخر المحقق اصلاحه • وللى افضل لآنى نهجت

الطائفة الذين هم أعداء اللمة هذه ، تدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصداق الحديث الشريف وقوله صل الله عليه وسلم : « إن الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » ، فسبحان القادر الفعال » (٢٩) .

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسي بما سبق من أحوال الأمم واضحة في فكرة التاريخ عند الجبرتي كما كانت عند المؤرخين السابقين عسل عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والغرض منه الوقوف على الأحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الأحوال والتنصيح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين ، من الأمم المذكورة السالطين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويتجنب سوء أقوالهم ، ويזהد في الغاني ، ويجهتد في طلب الباقي » (٣٠) .

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ في التراث العربي قبل العصر الحديث ، فمأذا يعني هذا التراث التاريخي بالنسبة اليينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا إلى إبداع تاريخي جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟

وأول قضية تتصل بهذا التراث تتصلق بنشر هذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موقفا ، فمن الثابت أن جانباً كبيراً من هذا التراث لا يزال مخطوطاً ، بل إن بعض ما نشر من هذا التراث ينطوي على أخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الأولى التي يجب على الباحثين القيام عليها ، قبل أية محاولة لتفسيره والإنتفاع به في رأى بعض الباحثين . وهذا التوثيق يقتضى بالضرورة العمل على جمع التراث العربي الموجود في أنحاء العالم المختلفة ، والشروع في ضبطه وتحقيقه تحقيقاً علمياً موقفاً .

وتأتي بعد قضية التوثيق قضية التفسير التي يجب أن تقوم على أساس النظر إلى هذا التراث التاريخي نظرية علمية موحدة في إطار موقف إنساني وحضاري عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناء كلياً مشتركاً يدينق عنه

له السبيل ، وأوضحت له الطريق ، والله يهدي بنوره من يشاء » (٢٦) .

غير أن هذا الدور الرائد في فلسفة التاريخ ، بجانبها النقدي والتأملي ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون فلا مؤرخو المسلمين عتوا بالآخذ بمنهجه في دراسة التاريخ عناية كافية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفي الجديد ، كما ينبغي ، بل ظل المؤرخون معتمدين بفكرة تسجيل الأحداث دون أن يقيموا دراساتهم في التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية بتفسيرها اجتماعياً وحضارياً شاملاً ، بحيث يصبح البطل التاريخي فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره . ولذلك يغلب على أكثرهم المتعابة بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام بأحوال العمران المرتبطة بهم ، التي كانوا نتاجاً ثقافياً وحضارياً لها . وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « ونسألك مسألة هلالات مستفلكة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين » وهذه المسألة هي أنه لا يوجد ما يدل على أن أحداً من خلفاء ابن خلدون قد درس أو طبق المبادئ التي أذاعها على الرغم من تالف نجم مدونة المؤرخين المصريين في القرون التالية ، وانصراف الهمم إلى التأريخ في تركية ، حيث ترجمت القصة في القرن الثامن عشر الميلادي » (٢٧) .

وقد ظل المنهج التقليدي في التاريخ سائداً بعد ذلك دون أن يبدو لابن خلدون أثر يذكره في توجيه حركة التأليف التاريخي ومناهجه ، حتى أننا لنجد مؤرخاً مثل الجبرتي الذي عاش حتى أحرک الربع الأول من القرن التاسع عشر يسلمو متأراً بطريقة التأليف التي درج عليها المؤرخون المسلمون قبيل عصر ابن خلدون . ولذلك فإن كثيراً من أحكامه كانت تجيء وفقاً للمفهوم الديني ، « فهو لم يفهم مثلاً أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغيرات حدثت في السياسة الأوروبية ، وإنما جاء تعليقه على خروجهم بأن الله قد سلبت عليهم من كان سبباً في التفتض منهم » (٢٨) . وفي ذلك يقول الجبرتي : « فلما تأمل العاقل في هذه القضية يرى فيها انعكاس الاعتبارات والكرامة لدين الإسلام حيث مسخر

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين .

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هذا التراث العلمية ينبغي ألا تقع فى خطأ الاستفراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعة العصر والحياة التى نشأت فيها . ويمثل هذه النظرة لا تصير مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صياغة الوثائق والكتب والمخطوطات . ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينا المعاصرين - بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبارة التقليدية التى جرى عليها المؤرخون القدامى - على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيراً ثقافياً شاملاً يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها . ولذلك لا تقدم مثل هذه الأعمال فهماً علمياً دقيقاً لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحرزناه فى تحقيق النصوص المختلفة ، وجمع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الأولية للتعرف على حقيقة هذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه قدم الأفكار المفيدة التى تعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتاً معينة تستقل بسميات شخصية مما حولها من الحضارات ، وتفاعل معها فى نفس الوقت طبقاً لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية .

من أجل ذلك ينبغي ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكميلى عن رؤية ثقافية للتاريخ ، فعمل التاريخ - حتى على مستوى العالمى يقاسى فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتائجه لم تبلغ الصدد الكافى من دقة الصياغة ووضوح الرؤية . فمما لا شك فيه أن « كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التأريخية يجد صعوبة فى التخلص من احساس بعدم الاتراح يساوره بين حين وآخر عند لقائه نظرة فى المراجع إلى الفوضى الطامى الذى لا حصر له من

الأبحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصادر المنشورة التى تصاف إلى مادة التاريخ من شهر إلى شهر بكل قطر من الاقطار . فهو يرى علماء العالم بأجمعه يشقون طريقهم أكثر فأكثر نحو أشد التفاصيل دقة» (٣١) . فهل نعين هذه التفاصيل على الوصول إلى مركب ثقافى فى عام نتبين من خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحسن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلماء من يشكك فى ذلك ، فيقول : « غالباً ما تزاح الأثرية عن مادة لا يحتاج إليها أحد ، وشاهد ذلك ما يملأ وطالب العلماء ، بل مغازيهم ، من المسواد المكسدة والمحلة تحطيلنا نافداً ، والسى ترد فى التفار من يتولى التوليف . فهناك من المصادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وإنما هو برك ركدية . ومع ذلك فالغلطة لا تدور حول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضاً حول تحليل المادة بوصفها موضوعاً واحداً يدور حوله البحث فإن الدارس المسكين يبعث عن مادة يعجز بها نواجد فكره ، فتقلده المدرسة بقرميدة من المادة التأريخية » (٣٢) .

من أجل ذلك نقول أن قضية التأليف التاريخى ليست قضية توثيق تكميلى ، دون الاهتمام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ . وهذا التركيب لا يتم إلا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حياً ، فكل تأمل تاريخى يجب أن يبدأ فى الحقيقة من اهتمامنا بالحياة ، لأن واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات . ومثل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحوار بين الماضى والحاضر ممكناً فى عمله ، وهو وحده الذى يضمن عليه معنى خاصاً لدى معاصريه . ويمثل هذا لا يتحول انتاجنا التاريخى إلى انتاج ميكانيكى بحث لا روح فيه . ومع ذلك ، فإن هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التأليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى ينتجه إلى استرضاء جمهور القراء ، لأغراض أدبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصوا من تلك النزعة التكميلى الوثائقي التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقصوا

فيه المؤلف العصر الذي ينشأ فيه لكي يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفي الذي يدرس فيه التاريخ من خلال الفكر . وهذا القسم الأخير من مناهج الدراسة التاريخية في فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الإنسان والفكر جوهرى بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان ، وهو العنصر الفروى اللازم للاحساس والمعرفة والتعقل (٣٤) .

وإذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص في تفسير التاريخ ليقبض على أساس روحي مطلق ، وإذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيراً اجتماعياً دون أن يفصل العنصر الروحي في ذلك ، فإننا ندعو إلى تفسير ثقافي شامل ، لا يفصل الأساس الاجتماعي ، ولا العنصر الروحي معا وإنما يتولى ، إلى جانب ذلك ، العناية بتحديد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة كلها . ومثل هذا التحديد لتلك الأنماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التي تمتد بالتاريخ لها ، بل إن هذا هو السبيل المجدى لفهم حضارتنا الجديدة ، إذا أردنا أن نفهم قيمتها ، ونترك منها حق الإدراك ، لأن لكل حضارة درجة معينة من الانتماء في الماضي تمتد شرطاً أساسياً لحياتها . ومثل هذا الطموح في تصورات دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بمثابة للمباني ، ورؤية حية له بحيث يصح في النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوي للماضي » ، وهي العبارة التي استخدمها أشتينجر كنموذج إضافي لكتابه : « **المستقبل القريب** » .

إن الغاية الكبرى التي تقوم عليها فكرة الاهتمام بتاريخنا التاريخي إنما تنبع في رأينا من فكرة ضرورة معرفة الذات ، فكل حضارة ذات تاريخية خاصة في بها ما هي ، فهذه المعرفة فضلاً عن فائدتها العملية في توجيه حركة التقدم نحو ما هو أصيل ونبيلى في صميم هذه الحضارة ، هي في ذاتها غاية سامية للإنسان . ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفكرة الإجناس البشرية وخصائصها الوراثية التي تتحكم بالضرورة في صناعة التاريخ . وهي نظرية

في هوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضى المطلق ليصير مثلاً تاريخياً أعلى للحياة .

والحق أن المثلث التاريخي الأعلى في تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم ممتاز يستطيع الإنسان استقائه على الماضى بصرف النظر عن حقيقته التاريخية . وعند استقراء أنماط المثل العليا في التاريخ وتتابها الزمني على مدى آماد طويلة يتضح لنا أن هذه المثل تسير في خط مسير من التطور . ففي الفترات الأولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يميزها الأساس التاريخي الحق ؛ فهي مثل عليا للسعادة المبتغى يتم تصورها في إبهام وغموض بالغ ، كما أن البعد بيننا وبينها عظيم . ثم يحدث على التسلسل أن يذكر ماضى حقيقى - يبدأ في القيام بدور أكبر - فيزداد المحتوى التاريخي ، وتصبح المثل العليا أكثر تجديداً وأقرب إلى مثال أدينا . فبينما المثل الأعلى للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الأعيان بصورة ، لأنه فقد إلى الأبد ، تنشأ الحاجة إلى العيش وفق المثل الأعلى . ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الأعلى لم تزد وحسبها بل زادت كذلك الصلة الأخلاقية » (٣٣) .

وفي تفسير التاريخ يمكن أن يؤدي هذا المثل الأعلى دوراً مهماً في حركة التقدم ، وذلك إذا التزم المؤرخ في صياغته الدقة العلمية التي تكشف عن روح الأمة وسميها الجاد في بناء حضارة الإنسان ومن الانحراف العلمى في هذا الصدد النظرية التجزيئية إلى التراث ، مثل الوقوف عند حدث تاريخي واحد في إطاره السياسى الخاص ، منفصلاً عن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي نشأ في ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافى باكتشاف العلاقة بينه وبين إطاره الحضارى العام .

إن اهتمام الباحثين بهذا التركيب الحضارى للواقع التاريخي يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخي واضحة الهدف والغزى . وبهذا نقرب من فلسفة التاريخ في صموده علمية جديدة تختلف عما أشار إليه هيجل ، حيث فرق بين التاريخ الأصل الذى يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الأحداث ، والتاريخ التأمل الذى يعاود

صنح مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة فى عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة فى تفسير التاريخ ولعل اشبنجر نفسه كان على وعى ما يسا فى نظريته من طابع شعرى فقال : « يجب أن نلجأ إلى الرؤية الشعرية فى دراسة التاريخ » (٤٠)

أما النظرية التى هى أقرب إلى الحقيقة فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فهى نظرية التحدى والاستجابة التى قال بها توينبى ، فبعد الحضارات عنده هو حصيلة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هى التى تستثير فى الأمم قيام الحضارات ، لأن السهولة عدو الحضارة . على أن التحدى الذى يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة فى الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبدعة لديه . ولهذا فإن التحدى الأمثل الذى يستثير إرادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة فى المجتمع المتحدى هو التحدى الأوسط الذى يقع بين الإفراط والتفريط ، وهو الذى يسميه توينبى بالوسط الذهبى . (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التى أوردتها العلماء فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهى أن كل جانب منها على شئ من الصواب فى تفسير جانب من العوامل المؤثرة فى ذلك ، فأنها لا تمثل بحال الأساس الواضح الذى هسو أول الأسباب وأصلها . ذلك أن الحضارة إنما تنشأ وتتطور حين يتحدى المجتمع ما مصرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هى التى تؤصل المغزى التاريخى لوجود هذا المجتمع وعويع التشخيصى بدوره فى الحياة .

وهذا الوعى التشخيصى الذى يعمق الحس التاريخى فى أبناء حضارة ما إنما ينشأ فى المجتمعات الإنسانية تحت تأثير عاملين أساسيين الأول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيراً للحياة ومغزى للوجود

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لأن الأجناس ، بما هى أجناس ، لا تتفاضل فى استمدادها للرعى وقابليتها للتقدم (٣٥) . ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية وأثرها الحاسم فى نشأة الحضارات . وهى نظرية قابلة للنظر ، لأن الواقع التاريخى لا يؤيدها ، إذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) . وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيراً مادياً اقتصادياً ، بحيث تصبح العلة الوحيدة فى ذلك ، هى النمط الاقتصادى السائد فى المجتمع ، وما يؤدى إليه من تطور حتى (٣٧) . وهو تفسير يغفل جانب الإرادة الإنسانية وحريتها فى صناعة التاريخ (٣٨) . وقد قال فيكو المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التماثل الدورى للحضارات على أساس أن المجتمعات الإنسانية تمر بمراحل معينة من النمو والتطور والفناء ، وهى نظرية قريبة إلى حد ما من نظرية ابن خلدون فى نشأة الحضارات وتطورها التى عرضنا لها من قبل ، غير أن دواى فيكو الحضارية يقضى بعضها إلى بعض ، فلها دائما عودات ، إذ تقضى المرحلة اللاهوتية فى نظريته إلى المرحلة البطولية فالمرحلة الإنسانية التى تتضمن بدور الانهيار والفناء ، لتعود الدورة من جديد إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا . وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لأنها تنطوى على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الإنسانية من مرحلة إلى مرحلة (٣٩) .

وهناك إلى جانب هذه النظريات نظرية اشبنجر (ت ١٩٣٦) الذى يرى أن الحضارة كائن عضوى طبيعى ، ينشأ فيمنو ثم يزدهر فيشيخ ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على العطاء وتصبح كالشجرة التى فقدت عصارها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضارى ، وتدخل فى مرحلة الاستمتاع المادى والجدل العقل والآلية البحتة .

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الإنسانية فى حركة التاريخ . وهى تعتمد فى جوانب كثيرة منها على

حالات تكون فيها على درجة تسمية من العصور والسكون ، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم . ولذلك يستخدم توينبي في الاشارة الى هاتين الحالتين المصطلحين الصينيين « ين وانج » فحالة « الين » عند تمثل الركود ، وحالة « اليانج » تمثل الاندفاع (٤٣) .

هكذا يصبح تاريخ الانسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل ، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك ، فاذا قلنا ان ثمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود ، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية ، أو كونه لسبب أو آخر ، استطاعت أن تقدم تمثيلا واقعا لهذا التطور الذي لا يجرى بالضرورة ، وفقا لابقاء منتظم كما يقول بحيث يتعاقب الاندفاع والركود على التوالي ، بل وفقا لما تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات وافتقارها في مجتمع ما .

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينجم اهتمامنا بتاريخنا التاريخي ، وليس على أساس فكرة الناس بأخبار السائقين ، كما كان يقول المؤرخون القدامى ، أو من أجل التوثيق التكميلي الذي شغل أكثر مؤرخيننا المعاصرين عن فكرة التاريخ ، وإنما يصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية . وإذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث ، فإن الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج الى أن تعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة .

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تتجه الى علم النفس الجماعي للامة العربية ، ما دمنا نقصد الى مبررة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث . وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية ، على أساس من تراثنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم ، فانتهى الى القول بأن الذات العربية تشكو من تخبة في حكايات

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل ، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني . ويتمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعي الزماني الذي تتحرك فيه هذه الاشياء نحو غايتها . أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتناسك الذي يعطى هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية ، مهما يكن من أمر هذه الرسالة ، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشأ في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي ، ومفهومه بالنسبة الى المستقبل . وبعبارة أخسري : ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة ؛ دينية تفسر مفهوماها أو سياسية تبرر حركتها . (٤٤)

وحين يتحقق لمجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى ، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الإصالة في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها الى مجال الفعل الخلاق ، فاذا افترضنا هذا الوعي افتقد القدرة على الإبداع .

وهذه النظرية التي نقول بها أساسا لنشأة الحضارة ، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي تقول ، كما سبقت الاشارة ، بفكرة التحسب والاستجابة . وإنما تقدم الاصل الواقعي الذي نفتقده هذه النظرية . ذلك أن الاستجابة ، لا تعتمد ، في تحليل توينبي ، على أساس حضاري غير وجود المبدع الذي يمكن أن نتساءل بدورنا عن علة وجوده أحيانا ، وافتقاده أحيانا أخرى ، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بمنصر المصادفة في تحليل ذلك . وإلحق ان هذا الإبداع انما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس ، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية . فاذا اغفلنا هذا الأساس في فهم سيكولوجية الإبداع ، لم نجد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات . والحق أن نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد ، وذلك حين تقول بوجود إيقاع أساسي في التاريخ يتمثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف : فهناك في تاريخ المجتمعات

النظري مفتاح فهمه فهما كاملا .. ولكن معرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شيء ، ومحاولة دعمها وتأكيدا شيء آخر . فيجب للقيام بهذا الدعم أن يتضمن الفهم التاريخي فهم أعمق المسائل الأولية ، أو بمعنى أدق تلك المسائل التي يستطيع علم النفس جعلها واضحة . ومن الضروري كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافية نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الأولية » (٤٥) .

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بتراثنا التاريخي لا تهدف الى الوصول الى نظرية في علم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتا واضحا بين مجال المعرفة في كل منهما . وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وإنما معناها أن مجال علم النفس الجسمى لا يزال أبعد ما نظن ، فإذا جاز لنا الاستعانة بكمية الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فإنه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدي الى نظرية في الاخلاق المنصرفة للأجناس ، وهو كلام متهاطل ، لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لأن الاجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسية وفقا لمنصرها .

وقد يظن ظان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة تراثنا التاريخي تهدف أول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس ، مع أننا نرفض الأساس السيكلوجى لتفسير التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكلوجى إنما يتعلق بالأفراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعى بهذه المعرفة إنما نعى بها على أساس أنها تقوم على التركيب الثقافى لعناصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وأرادتها المأداة فى صناعة الحياة عبر التاريخ . وهذا الجهد التاريخي العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد أفراد بأعيانهم . فالموضوع الذى يجب أن يعتم به الباحث من أجل ذلك ينبغي ألا يدور حول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى أنتجهم ، واستجاب

الكرامات والتصوف ، « وهى ذات منجرحة تفتش من يلمس يكون فعليا ، ويكون اشقاء لجسدهما هى ولروحها هى . واذن ؟ لا نستطيع أن ندأوى سلوكها أو ذميتها التى هى جانب لا ينفصل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف . فهما بدا هذا الأخير شفاغا براقا ، يعلى الحب والإنسانية وطموح البشرية الى التحقق ، فإنه يبقى أثل نفعا من السلاح الجبار الذى شهره المعتزلة منادين : لا حلم الا للمقل . . إن الكرامات والإحلام كأدوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطأة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تجتث جذور الخلل فى التوازن . لا يحصل القناع التكنيى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى الغاء البعد الجوانى للمظاهرة . أنها كحول نفسية ، تنعش مؤقتا وتيمث نشوة يتبعها صحو . للاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الأقمعة التكنيكية والوسائل المغايبية الملتوية ، وهى اضطرابات تندرج من الانصراف البسيط حتى تبلى الذهان الوظيفى » (٤٦) .

وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرويدى المرضى لجانب من تراثنا التاريخي ، فإن للباحث أن يتساءل : اذا كانت الغاية من اهتمامنا بالتراث تصعد عن اهتمام بمعرفه ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الماضى ؟ هناك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيبور فى تفسير التاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارش ، وهو واحد من النارسين الذين عتوا بقضية الربط بين التاريخ وعلم النفس : « على حين أملت نظريات دارون الإنسان الحديث بتفسير ما لأصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعي ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلتبس بتفسير ما لأصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعي . وقد حاول « تين » المتوفى سنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريخ بدواسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص . وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى التماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وهى ذلك يقسول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقي ولذلك حين الواضح أنه يجب أن يكون علم النفس

بطولة خارج إطارها الشعبي ، بل أن البطولة لا تكون كذلك إلا إذا انبثقت عن قراء هائلة الشعب التاريخي ، وارتبطت به أشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تطبيق الأمال ، فإذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .

ماذا يعني ذلك في منهجنا المقترح بعينه الذي قلنا ؟

معناه أن مؤرخينا يجب أن يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بمرصد أخبار الحكام والحلفاء وأحد بعد آخر ، فلنا منهم بأن ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ في هذه الحضارة ، كشفنا يقدم لأبنائنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكي نخرج في التاريخ مراحل هذه الحضارة في مجالاتها الثقافية والفلسفية على أساس من نظرية في التطور ، بدلا من التوقف عند أخبار البلاط والفرادة وحلهم ، وبمباراة أخرى إننا ندعو إلى أن يصبح التفسير التاريخي غير تابع للتطور السياسي ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على أسس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة المصود والحكام التي جرى عليها المؤرخون ، بمعنى ألا ننصهر أن السياسة هي أهم مظاهر الحضارة ، وأنها أكثر العوامل أثرا في توجيهها .

إننا إذا استطعنا إعادة النظر في تراثنا التاريخي على هذا الأساس الحضاري نكون قد خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية بذاتنا التاريخية التي هي في نظرنا أساس كل نهضة وتقدم .

لا بداعهم الحضاري في مواقف التحدي . ومعنى ذلك أن التاريخ عندنا هو الصورة التي تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما أنجزته في الماضي لا من حيث أنه نتاج السياسة ورجال البلاط الذين يمكن أن نخضع أفعالهم لمنطق التحليل النفسي .

غير أنه قد شاع في أذهان كثير من الباحثين أن التاريخ هو من صنع القادة وحلهم ، وهي نظرية قديمة جرى عليها أكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد أخذ كثير من مؤرخي المسلمين بهذه النظرية البطولية في تفسير التاريخ ، فنسبوا إلى أبطال بأعيانهم كل حدث تاريخي في تاريخ الحضارة الإسلامية ، دون أن يلتفتوا للتفاني كافيا إلى النسيج الثقافي والحضاري الذي صنع هؤلاء الأبطال ، والذي كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد طلت هذه النظرية واخضجة المسالم في تفسير الأحداث عند هؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذي تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية إلى قضية التفسير الاجتماعي للتاريخ في ضوء من قواعد العمران ومستن التطور .

والحق أن القول بأن التاريخ ليس إلا تاريخ المظلم وتراثهم الذي أنجزوه عبر الأجيال ينطوي على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذي يعد البطلة في الاستجابة الحضارية لما يواجهه من تحد ، لأن البطولة لا تنشأ من فراغ ، وإنما هي تجسيد آمال الشعب ، فالبطل رمز أمته وذروة فاعليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة

■ هواعص:

(١) نقصد بمرحلة البحث عن الذات في التاريخ السياسي للأمة العربية في العصر الحديث تلك المرحلة التي تار فيها الجدل بين الباحثين حول الروابط الإيديولوجية التي تجمع الأمة ، وقد برز منها على الخصوص ثلاثة الاتجاهات : (أ) الاتجاه الديني الإسلامي ، وقد تحول لصياغة النهضة في إطار إسلامي ووحدة تجمع شمل المسلمين وتوحيد أجيال الخلافة الإسلامية الحديثة ، (ب) الاتجاه المصري الأيوبي الذي تحدث الصعاب باسم وطنية القومية خاصة ، (ج) الاتجاه القومي العربي الذي أكتسب القوة المصيرية سنة ١٩٥٢ مصادره ، وبارت خطوته على أساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والأصل المشترك بين أبناء الأمة العربية .

(٢) الزميل الأسفاني ، المحدثات في غريب القرن ، مادة : ورت .

(٣) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة : ورت .

(٤) الفيروزآبادي ، القاموس المحي ، مادة : ورت .

- (٥) انظر في تفصيل ذلك كتاب محمد القبال : تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص ٦٨
- (٦) د- أحمد محمود مبرحي : في فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .
- (٧) انظر في تفصيل ذلك كتاب توينبي : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٢٣ وما يليها . ترجمة الأستاذ فزاد شبل .
- (٨) أدونيس ، مقال بعنوان : مسألة تاريخية ، للنقل عن الدكتور طيب تيزي : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .
- (٩) الدكتور طيب تيزي : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .
- (١٠) انظر في تفصيل وجهة النظر المناقشة لذلك كتاب أدونيس : الخلايت والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس نويما في المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الآب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يتكسب حريته ويحقق شخصيته إلا اذا قتل آباءه » ، نفسه ، ص ١٦ .
- (١١) انظر في تفصيل الكلام على هذه المفاهيم كتاب المؤلف : في فلسفة الحضارة الإسلامية ، ص ٢٤٨ ، لما يليها .
- (١٢) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة تاريخ .
- (١٣) ابن كتيبة ، المعارف ، ص ٢ .
- (١٤) المسعودي : مروج الذهب ومغانم الجوحى ، ج ١ ، المقدمة .
- (١٥) المنسي : أحسن التقاسيم ، للمقدمة
- (١٦) انظر كتابي : العالم الإسلامي في العصر النيابي للدكتور حسين أحمد محمود والدكتور أحمد إبراهيم الشريف ، ص ١١٤ فما يلي .
- (١٧) مارچليوت ، دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حسين لشار
- (١٨) السخاوي ، الاعلان بالتاريخ لمن لم يتأخر ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرائد وزلفا
- ترجمة الدكتور أحمد صالح الخلي ، ص ٤٥٥ .
- (١٩) السخاوي ، نفسه ، ص ٤٠٠ .
- (٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .
- (٢١) نفسه ص ٣٣
- (٢٢) المقدمة ، نفسه .
- (٢٣) تصد بالفلسفة النقدية للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل المنطقي والتصورى للمفاهيم ذاتي يفهم عليها البحث التاريخي ، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة تصحيح التاريخ وفقا للقوانين الاجتماعية وعبرانية عامة ، وعلى موضوعية المؤرخ في البحث من هذه القوانين . اما الفلسفة التأملية للتاريخ : فهي الفلسفة التي يحاول أصحابها النظر في معنى التاريخ ، ويمزج تفاسات الانسان وقبلة على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويسئل في هذا السبب البحث في طبيعة حركة التاريخ من حيث التقدم والتكسوس والتدوير ، وما الى ذلك ، انظر في تفصيل الكلام على ذلك ، كتابي المؤلف : في فلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .
- (٢٤) يصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التناوب الدوري ، فالطهارة تتناوب على الأمم في أربعة أطوار هي طور الابداء ، ثم طور النضج ، ثم طور الترف ، ثم طور التدهور الذي يؤدي الى التفسط ، فالطهارة والترف لها أعمار طبيعية كالأفراد ، وهذا التصور البيولوجي للحضارات يوضحه ابن خلدون في فصل عقده بعنوان : في أن نهاية الحسب في الطب الواحد أربعة آباء فيقول : تعلم أن العالم المنصر بما فيه كائن فاسد .. فالتكرات من المدن والقبائل وجميع الحيوانات : الانسان وغيره كالنفس فاسدة بالزيادة . وكذلك ما يعرض لفساد من الأحوال وخصوصا الانسانية ، فالعلوم تنفس ثم تفسد ، وكذا الصنائع وأعمالها . الحسب من الموارث التي تمرر للأجيال فهو كائن فاسد لا محالة .. » وقد سمي ابن خلدون حسنة الأقطار بابا ، ومباشرة له ، وهكذا ، وعادنا في أربعة أجيال من الأمم الأعلى . فالجيل الرابع في ولاءه ينصر من طريقة آباءه جيلة . ويفسح المجال للحفاظ لبقاء مجدهم ، ويعتبر أن ذلك البنائ لم يكن بماناة ولا تكلف ، وإنما هو أمر وجب لهم منذ أول النشأة يسجد اتصايبهم الى هرق خاص . وهكذا يكون الترف والاعتراف الى الدبوات سبيلا الى مسقوط الحضارات ، فإذا تم للمجتمع كل ما يتطلع إليه من تحضر ، وما يصاحب ذلك من رفاهية وامتعاض ، فإن ذلك يكون مؤذنا في رأي ابن خلدون يحتاج حلة حضارية في تاريخه ، « فلي قدر ترغيم ونستهم يكون اشرافهم على الفناء فخلوا من الملك ، فإن موارث الترف والفرق في التعميم كاسر من سورة الضميمة التي بها التعلب » . المقدمة ، ص ١٤١ .
- (٢٥) انظر في ذلك مثلا كتاب ألفواي : تهافت الفلاسفة بتحقيق د- سليمان ديا ، وكتابي : لفظة من الفلاسفة .
- (٢٦) المقدمة ، نفسه .

- (٢٧) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : تاريخ .
- (٢٨) جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتي : مسيرة وتقييم من أعمال دودة عبد الرحمن الجبرتي وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢
- (٢٩) نفسه ، والنصر عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣
- (٣٠) المختصر من تاريخ الجبرتي ، اختيار محمد فتيل البلي ، ص ٢
- (٣١) يوحنا هوزيتا : أعلام وأكتاف - نظرات في التاريخ الثقافي ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، ص ٢٩
- (٣٢) نفسه ، ص ٢٨
- (٣٣) أعلام واكتاف ، نفسه ، ص ٩٤
- (٣٤) هيجل : سماعات في فلسفة التاريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور أمام عبد الفتاح أمام ، ص ٥٨
- (٣٥) انظر في عرض هذه النظرية ولقدما ، كتاب نيولا كينافيت ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د. محمود عودة وآخرون ، ص ٩١
- (٣٦) راجع لهذا النظرية مع الاستشهاد بالأدلة التاريخية في كتاب أرنولد بويتس ، مختصر دراسة التاريخ ، ج ١ ، ص ٩٨
- (٣٧) ف - كيلي : للادوية التاريخية ، ترجمة أحمد دارود ، ص ٢٣٨ فما يلي
- (٣٨) راجع لقد د. أحمد محمود حمسي لهذه النظرية في كتابه : « في فلسفة التاريخ » ، إذ يرى أن هذه النظرية يهودها منطق الحسية القاسية التي تتمتع فيها حرية الإرادة الإنسانية ، فالقوى الاقتصادية بحسب تفسيره أقوى من سيطرة الأفراد ، بل إرادة الطغيان ، وفي هذا يقول كارل بوبر : « إن منطق الحسية يسود مسار التاريخ هذا يعني أنه لن تستطيع أن تحقق شيئا من إصلاحك أو ما يدور بذكرك ، لأنه لا بالغ لأية خطط لا تتماشى مع تيار التاريخ الرئيس » . وإن الانطلاق من عالم قناني فيه البشرية إلى عالم الحرية والعدل يستحيل أن يهتلك العقل ، وإنما تحلق الضرورة اللازمة وقوانين التطور » ، ص ٢٤٠
- (٣٩) انظر كتاب في فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ فما يلي
- (٤٠) انجينيئر ، صعود الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٩
- (٤١) توينبي لنفسه ، ص ٢٣٣
- (٤٢) في فلسفة الحضارة الإسلامية للذؤاب
- (٤٣) توينبي ، لنفسه
- (٤٤) الدكتور علي زبيور ، الكرامة السوفلية والأسطورة والحلم ، ص ٢٩١
- (٤٥) أرنلست كاسبر ، في المفردة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ص ٩٥





التراث السياسي

في رسائل إخوان الصفاء

الدعوة السياسية :

وتعرضهم على النظر في كل العلوم والمعارف ببيان، الصنائع وكيفيةها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويلتزموا الجهد وصلاته ، ويتخلصوا من أهله وآفاته ، ويرتقوا إلى عالم العقل وخيراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » (وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين) (٦) * « وبالجملة ينبغي لأخواننا ، أيهم الله تعالى أن لا يعمدوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتحصوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » (٧)

وبالآخرى ، أن هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الإسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية « تجمل لكل طاهر بالظن » وكل تنزيل فأولا » ، تستهدف في الأساس إشباع رغبات مزيج غربي من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتلهم مصادر تدمرهم السياسي والديني والاجتماعي

لا ريب أن رسائل إخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الإسلامي ، أن لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من التقاء تيارات متعددة وروافد مختلفة للفكر الإنساني في عصر الحضارة الإسلامية - فمن فلسفة يونانية بصورتها الفيثاغورية إلى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) ، وآثار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والمعلوم والوان الفنون التي أراحو بها تنشئة اتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى أمتهم « لأن الأنبياء خزان علم الله ، والأئمة وارثو علم النبوات (٤) » جاء في الرسائل : « أننا نود في كتبنا ورسائلنا ما يكون فيه تزكية للمعقول وتنبيهها للنفوس ، فأخذنا من كل علم يقدر ما نسمع له الإمكان وأوجبه الزمان (٥) » « وإنما أردنا بما ذكرناه ونذكره نلجج عقول أخواننا ، أيهم الله ، بالمعارف .

(كاستخدامهم للعقل ومبادئ الاعتزال التي دخلت في مصر من المذهب الإسماعيلي (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالإمامة وقضية خلق القرآن (١٢) لتوضيح الشكل المصمم، والتناقض الصريح ، الذي وقع فيه أمثالهم من مفكرى الحركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والفنوصيات المحددة المعرمة عن همومهم وقلقهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التي يخبر عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال .



الدين والسياسة :

على أن الدارس لهذه الرسائل ما يلبث أن يلمسهه الإحساس بما تمثله من نقطة للفكر الإسلامي في عصر الحضارة الإسلامية ، التي أبدعت علومها الذاتية - علوم القرآن والحديث والفقه والكلام وغيرها من العلوم الأدبية والانسانية - وأضافت إليها المنطق وطرائق البحث واعتماد العقل والتأويل ، التي انضمت لنظرة الفلسفية ببعض مشاكل الوجود والوحي والمعرفة والإيمان ، وأبقت روح النخبة الإسلامية وأثارت قلقها حول الأحداث السياسية والدينية التي هزت الأمة ، وأصبحت مفسدوا من مصادر اختلاف الفرق وتعددها ، واتخاذ المخالفة منهم طريقا تدل على أصالة تشيهم لمواقف مسيقة ، هي من طرائق ثقافتهم الأولى. وأساليب جدلها الديني ، فكان من العلماء من سلم بالأمر الواقع ، وقبل الحكم الأموي والخلافة العباسية ، وانصرف إلى تحقيق العلوم الشرعية. وكان منهم من وقف موقف الاعتزال يهتف مبالاة أي حكم قائم ، وعضم حصر الفسق في طرف يمينه من أطراف الخلاف حول أحقية الخلافة ، ومنهم من لم تنصه المثالية الإسلامية ، واشتد به الطموح إلى دراسة الفلسفات والفنوصيات اليهودية والمزدكية ، وتقليم بقيته بشتى مصادر البحث والتأويل والاستيطان ، وصياغة البقيدة الإسلامية صياغة عقلية .

والحقيقة أن هذا التأثير لم يكن تسلسلا لكرها أو شعوبيا للكيد للحكم السني ، بقدر ما كان دورا طبيعيا من أدوار حركة تشككين البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الإسلامي ، بفعل الحضارات والأعراف الأجنبية التي دخلت الإسلام وحس تحمل كل الزمان التأثير وشروب التفكير ، وشمل هذا التأثير حركة منظمة يصدها الحكم لنقل ألسان النظام البيزنطي في عهد الأمويين ، والنظام الساساني والأيراني عامة في عهد العباسيين هدفه في ذلك إيجاد نظام سياسي إسلامي يستقي من التراث السياسي والاداري وفلسفة الحكم للأمبراطوريات البيزنطية والفارسية التي ولت هاربة أمام جبال العرب في البلاد التي بسطوا عليها سلطانهم ، ومن هنا اتجه المفكرون إلى التفرغ السياسي والفلسفي للشعور بالمشاور المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه في كتابة المؤلفات التي توفيق بين الحكمة والإيمان ، ويستهه عليها في تنقيف وتربية الأفراد وسياسة الملك وتدريب أئمة الرعية ، منها بدت غريبة عن الإسلام ، وتجلت شبهة . في قيام دولة لا تجسد الشريعة .

فقد كادت حرية الاعتقاد أن تكون مصونة ، والبحر بها لا يمس بسوء ، ولا يصل إليها أحد بتركزه ، اللهم إلا ما كان معزوا إلى التفكير السياسي في شأن الخلافة والملك ، والظن في أحقية البيت الحاكم ، سواء في ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخاريجة والمخالفة .

وجذبه إلى موالاة الدعوة الإسماعيلية ، وجمعهم تحت الحجاب استعري الكتيبة الذي يتخذ « التفتية » درعا يقيهم دون أن تصل إليهم أيدي الساعين من دولة « أهل الشر » (٨) . وهي بهذا تقدم محاولة متسقة لمزج عديد من الفلسفات والمقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان ، ومحاولة التسويق بين أفكارها ، لتكون سبيلا إلى التنشئة السياسية ، والدعاية المتدرجة على أسس نفسية وفلسفية ، من الإشارات المرموزة والتأويلات الشخصية التي لا يصل إلى باطنها ، بعد الوقوف على طواحيها الا لتراضون من الأئمة المصومين وحدهم . تقول (الرسائل): « وقد قلنا لك في رسالة كيفية الدعوة : أن لنا كتابا لا يلق على قرائتها غيرنا ، ولا يطالع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يعلم قرائتها الا من علمناه فلا يعرف صود حروفها الا من عرفناه » . « لا عادلنا جارية في أن نكسو الحقائق لالفاظا ، وعبارات وإشارات » (٩)

وعلى ضوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل واتما سياسيا مقننا ، بالتقية الضرورية ، التي اتخذت الفلسفات والمقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان حجابا تخفي خلفه فكرها السياسي ، وأساليب الحركة الإسماعيلية في نشر الدعوة وتزبيب الدعاة ، وتزويدهم بالإرشادات التي تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيناتهم وطبقاتهم وطوائفهم ، تمهيدا لدور الكشف وظهور الإمام القائم ، وبناء المدينة الرومانية « دولة أهل الخير » التي لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بني العباس « دولة أهل الشر » تلون الرسالة الجامعة : « وقد أقمنا لكل طائفة من طوائف أهل قوما يدعوهم إلى رأينا ، ويدلونهم علينا ويرفونهم بقومنا ، ويسمونها يظهر امرنا ، ويخرج مهدينا ، وقيام قيامتنا ، وطلع شمسنا وخروجنا من كفتنا » فإذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن أن نأخذ في بناء المدينة التي تضم شمسنا ، وجميع جملتنا وننتخذها دارنا، ونجعل فيها قرآننا ومن استجاب إلينا (١٠)

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية للحض لا تمثل نسفا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحدة ، فهي لا تضمين فلسفة إسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لمزج المقائد الإسلامية وتلونيتها بالفلسفات الغربية ، ومحاولة التوفيق بينها ، خسعة لأغراض الدعوة السياسية . فالتناس فيها مدعوون أن يتأوا باب العلم - وهو الإمام - لطلب نفوسهم بهذه الدعوة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانية (أفلاطون وأرسطو وغيرهما) ونواحي الفلسفة الفنوصية من أفلاطونية محددة وفيتاغورية جديدة ، هي في مجيها أبعد ما تكون عن الروح الفلسفي .

ولكن الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تمتثل في نفس كمال ما يتعارض مع أفكار إسماعيل السياسية

في الأحكام بالسياسة والبحث في مسائلها كي لا تكون ذريعة إلى الخاطإ، وقصور الفهم عن إدراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كآبن نجيم المصري في آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يملن محبة قوله : « ولم أر في كتاب كلام مشافها تعريف السياسة »، ونفى القرطبي في باب السياسة عن الخلط أن تكون الكلمة عربية ، وردده اصطلاحا واشتقاقا إلى « ياسة » أحكام المفل ، حتى أضاف إليها العرب السنين فقلت « سياسة » ١٢

مجمل القول ، أن الدارس لتأريخ الفكر الاسلامي يرى الدين والسياسة وجهي عملة واحدة في عصور الحياة العربية والاسلامية العامة ، وأن نفاذ الثقافات والدعوات الأجنبية إلى أحدها قد أصبح وسيلة مرة لخدمة الوجه الآخر ، بن وسيلة إلى « التقية الضرورية » التي تستخدم المغاير والأفكار والتناقض التي فصنت بها ديانات الشرق القديم طورا ، ودقائق للمسكلات الفلسفية التي اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر ، لاختفاء أفكارها وأغراضها السياسية .

فالدعوة إلى الجبرية السياسية تستمرت بالدعوة إلى الجبرية الدينية التي لقت الناس أن الخلافة الاموية قدر الهى لا منازعة فيه ، والدعوة القدرية إلى ما يقتضيه الاختيار وحرية الانسان قد أصبحت تغلف ورامها عند الزبيدة - أن لم يكن عند المعتزلة أيضا - دعوة إلى الانقضاء بالثورة والخروج بالنسب ، والدعوة إلى الاعتصام بالمهدية في الفكر الشيعي ، والاكثفاء بطاعة ائمة منتظر - غالب أو مستتر - هي على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعوسة منطقية إلى التزام « التقية » ، والرأى بالامامة الفعلية ، ينقل من خلاها النعامة إلى السيطرة على الاتباع ، واستغلالهم في مقامهم السياسية .

المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية إلى عاصرها ففكر الاسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التي تنصب فيها النفاة انبرية وحضارة الاسلام بالفلسفات الغربية ، والأفكار التي عارخت - أن لم تكن - للاسلام السني ، وأرادت أن تسلك سبيلك الثورة عليه .

ولعل رسائل اخوان الصفاء تثبت من خلال الدراسة المتأنية الواعية لتصوصها ، ومن خلال مقارنتها برسائل ومجالس ومناظرات حداة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول السائد أنها قد وضعت في مرحلة الاستتار ، في القرنين الثالث والرابع الهجري ، تثبت أنها تنصب لهذه الفلسفات والمغاير التي اتصلت بالفكر الاسلامي وتمتزت بكوناته ، حتى أصبحت في عقائد أصحابها وجنين لحقيقة واحدة " تقول الرسائل : «واعلم أيها الأخ أننا لانعدي علما من العلوم ، ولا نتعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة منا وضوءه والفقه في فنيون العلم ، وما استخرجوه بقولهم وتقصصهم من لطيف المأني . وأما معتدنا وممولنا ونناه أمرنا قلبي كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جازوا به من التنزيل ، وما ألقئ اليهم الملائكة من الأنبياء والألأه والوصى » (١٧) وفي موضع آخر : « وذلك أن العمل بالقرية الناموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها » (اسلام) ، والعمل بالعبادة

فكان من الضروري والحال هذه أن تنكشف كل فرقة على نفسها ، وتستبين أمرها ، وتصل إليها الحدود إلى حوض العلم والمعرفة عند المتها ودعائها (١٣) وتختذ المقائفة الفلسفية ، والحكم والاساطير الرمزية ، حجابا يدفع عن اعتقادها الظنون بمخالفة دستور الحكم في حرية الاعتقاد ، كما حده قول عبد الملك بن مروان : « أنا أتعلم كل لعبة ، إلا نصب راية ، وانتحال دعوة ، وصعود منبر » .

مثل هذه الأحداث والمواقف أصبحت مضدرا من مصادر الغضاضة والحد من عيون الدولة وعيالها . وأصبح لابد لها من استحداث الحلول النظرية ، واستفهام ضروب التقية بالمقائفة الفلسفية ، التي عولت عليها الفرق والمذاهب المعارضة في آرائها الدينية ، وحملت على تأويل النصوص التي كثير الاعتان ، والتي استهدفت أساسا أفكارا سياسية حول إقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى أشاعت الخلط بين التفكير السياسي والاجتماعي وبين التفكير الديني .

فلا تفصل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع في الوطن المصري الاسلامي يفرض « التقية » بالدين دورا لمواقب الظهور والسياسة في مواجهة هذا التيقراطي من جانب ، ولعدم الخوض الذي يفرضه هذا الواقع على النشاط السياسي ففكر وعلا من جانب آخر . وحيث كانت الظاهرة السامة في الحياة الاسلامية من هذا العصر - في أعقاب الخلافة الرشيدة - هي فقدان الحرية في التفكير السياسي ، على الوجه الذي أوضحناه ، وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك في التفكير والممارسة لكل فكر سياسي يريد أن يخرج عن نطاق القيبيات والاساطير والخوارق (كيلة ومنية ، ورسالة الحيوانات لأخوان الصفاء) (١٤) أو للصائع (الآدب الكبير والآدب الصغير لابن المقفع) والأخلاقيات والسياسيات الفلسفية (تهذيب الأخلاق لمسكويه) وأعمال البيهقي (حتى أن يبقان لابن سينا وابن طفيل) ومحاولة تجسيد الأحكام والشرعية في دولة مثالية بعيدة عن الواقع (الأحكام السلطانية للماوردي وأبي يعلى) ، التي عجت بها الكتب الاسلامية - الخلافة والمحدثه - ، وأن يفرض الأذعان للحكم الجائر ، ولا يتقى الطريق إلى مقاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم .

وتصل هذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفي الحياة العربية الاسلامية بصفة خاصة ، في أن الدين (بكر الدال) قد أصبح يأتي لمة وأصطلاحا لمان شتى تشمل كل مظاهر الحكم والسلطان ، فالدين يقام للطاعة (١٥) والجزاء ، وأمسبح للشرعية ، والدين يعني اقتداء ، ولا تأخذكم بها رافة في دين الله - ومنه يأتي « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز اقتضاه ، كما يعني الملة « ورضيت لكم الاسلام دينا » ، وقالوا « الدين السياسة ، والديان الساييس ، يقال دالة أي سامية » كما جاء في الحديث الشريف « المؤمن من دان نفسه » أي ساسها (١٦) .

وليس هنا مجال الاستطراد في إضافة هذه المأني إلى الدخول في الأقوال الراجعة والرجوة لأحكام هذا الباب في سيما في البحث حول ظهور « السياسة الشرعية » في عصر تقلب المثلون على ديار الشام ، وتقدم الوفيدية منهم إلى مصر وسكناهم ، اللوق في عهد الفاطميين ببيرس ، ففقي لهم في بعض الأحكام بالمصلحة والفراسة ، وبسبغوما على ترجيع العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى شاق قوم بالتوسع

ومحمد، عليهم صلوات الله وسلامه، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء، كسقراط في الحلاوت، وفيثاغورث في الرسالة النعمية، ويولوه في حديث الملك لوزيره (٢١) بل تبوء الشبهة أكثر وضوحاً لدى روايتهم للحديث القريب: «أنا أرسطاطاليس هذه الأمة» (٢٢) أو قولهم: «فقد روى أنه ذكر في مجلس النبي، صلى الله عليه وسلم، أرسطاطاليس فقال النبي عليه السلام: «لو عاش حتى يعرف ما جلت به لاتفى على ديني» (٢٣)

ومن ذلك أيضاً، في استخدايمهم في الرسائل فكرة الروح في مقابل العقل في تحصيل المسائل الإلهية، وذهومهم للمعتزلة «طائفة من المجادلة» - على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال - هو فكرة مقالات هرميس في التوحيد، التي تأثر بها الصوفية، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهيلينية، واعتنقت الشيعة، وخاصة فيما يتعلق بالسر الموضوع بينهم، الذي لا يطلع عليه أحد غيرهم. وكذلك فكرة «السر» أو السرداب الذي يخفي فيه الإمام الغائب عند الشيعة الإمامية والأمامية المستور - ولكنه قائم - عند إخوان الصفاء الاسماعيلية وفكرة «الروح المخطوطة» التي عبر عنها دعاة الفاطميين في سجلاتهم، و «دورات التاريخ والسنين» التي يقوم في كل دور منها في رأس كل ألف سنة «بني ملك عالم مستخرج مبتدع» أو مهتدى منتظر، هو الإمام الاسماعيلي المستتر، أو «السريمان» المخلص والمفتد القلائد السيماء الملم، المبرهن في الرسائل «بسيد إخوان الصفاء المؤيد بوسع الطاقة في المايه» :

تقول الرسائل: «ومن الشيعة من يقول إن الأئمة يسمعون النداء ويحيون النعمة، ولا يدرون حقيقة ما يقرون به وصحة ما يعتقدونه. ومنهم من يقول إن الإمام المنتظر مخفي من خوف المخالفين، كما بل هو ظاهر بين ظواهرهم يعرفهم وهم لا يعرفون كما قيل :

يعرف الباحث من جنسه وسأل الناس له منكراً (٢٤)

واستناد الإخوان في تعاليم هرمس في حساب السنين والازمان، وعلم الملك والنجوم، وتعيين الدقائق وتعيين الملو، والصناعات «وجاء ذكره مراراً باسم هرمس - أدريس بما يفيد تأكيد الجانب الديني والروحي لهذه التعاليم التي تتسق مع صميم الروح الغريبة الإسلامية، في مواجهة المعريين والزنادقة وأصحاب العقائد الوثنية (٢٥) »

ولعبت الآراء الفوسفية بأولائها الزرادشتية واليهودية وآثارها في الأفلوطينية المحدثه والغنيا غورية الجديدة دوراً في وضع هذه الرسائل. فمن طريق الفكر الفوسفي، استشراف آفاق المعرفة الوجودية، والتأمل والتوسل بنوع الكشوف الباطن لا يستند إلا الاستدلال والبراهين العقلية أراد أصحاب الرسائل أن يفتتوا معرفة الآلة بعلوم بالنيضة لا يعرفها إلا هم، لأنهم أصحاب الولاية المخصوصة، وأصل بيت الرسالة :

«إن للكاتب النبوية تاويلات وتفسيرات غير ما يسئل عليه ظاهر الكلمات، يعرفها العلماء الراسخون في العلم، فيسأل لذلك أهل الذكر» «لأن أكثر كلام الله تعالى وكلام أتبيانه والأوليل الحكمة، دموذ كسر من الاسرار مغليسا عن الأشرار، وما يعلمها إلا الله تعالى والراسخون في العلم» وذلك أن القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معاني ذلك، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام «كلموا الناس على قدر عقولهم» «وأفشاء سر الربوبية كثر» (٢٦)

المسموعة الإلهية «الاقترار بتوحيد الله عز وجل» إيمان ولا يكون الزمن مؤمناً حتى يكون مسلماً. والإسلام سابق على الإيمان كما قال الله تعالى على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطباً الأعراب المنافقين من أهل الشريعة الذين كانوا يظهرون الإيمان ويكتمون النفاق قالت الأعراب «أمتنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولا يدخل الإيتمان في قولكم، (١٨) وشرهوا بسفراط الحكيم مثلاً في توافق شروط الإيتمان وخصال المؤمنين، وهو الرضاء بالقضاء والقدر: وذلك أن هذا الحكيم أوجب عليه القاضي القتل بشهادة العلول، وأنه أوجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه» (١٩)

سئل أبو حيان، في الإمتاع والمؤانسة، عن شيخهم زيد ابن رفاعه فقال: «هناك ذكاء غالب، وذهن وقصاد، وبقطة حاضرة، وسوانج متناصرة، ومتسع في فنون النظم والنثر، والكتابة الباردة في الحساب والبلاغة، وحفظ أيام الناس، وسماح للمقاتلات، وتبصر في الآراء والميانات، وتصرف في كل فن: إما بالشدود الموهوم، وإما بالتبصر المفهم، وإما بالتناهي الملمح...» وقد أقام بالبصرة زمناً طويلاً، وصادف بها جماعة جامدة لأصناف العلم والأوراع الصاعدة، منهم أبو سليمان محمد بن مضر البيهقي، ويعرف بالقدس وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني، وأبو أحمد الهرجاني والعوفي وغيرهم، تصمم وخدعهم، وكانت هذه الصنافية قد تألفت بالفسرة، وتضافت بالصدفة، واجتمعت على القسوس والطهارة والصلحية، فوضعوا بينهم مذهباً زعوا أنهم اقربوا به الطريق إلى الفوز بروضات الله والمصير إلى جنته، وذلك أنهم قالوا: الشريعة قد دلت بالبيانات، واختلطت بالاضلالات، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية، والمصلحة الاجتهادية.

«وزعموا أنه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة الغريبة فقد حصل الكمال» وصنفوا حسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة: علمها وعلمها، وأقروا لها فهرساً، وسوموها رسائل إخوان الصفاء وخلق الولاء، وكتبوا أسماهم ويومها في الواقيين، ولقنوها للناس، وأدعوا أنهم ما فعلوا ذلك إلا ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه، ليخلصوا الناس من الآراء الفاسدة التي تضر بالفوس، والعقائد الخبيثة التي تضر أصحابها، والأفعال المنمقة التي يشقى بها أهلها، وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية والأشغال الشرعية والعرف المحملة والطرق الموصلة.

«... وهي مبنوثة من كل فن تنفا بلا اشباع ولا كفاية، وفيها خرافات وكفائيات وتلفيقات وتزيينات، وكسبه غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها...» طلبوا أنهم يمكنهم أن يمدوا الفلسفة - التي هي علم التجسيم والأفلاك والمجسمة والمتاثير وآثار الطبيعة، والموسيقى التي هي معرفة النغم والإيقاعات والتفرات والأوزان، والمنطق الذي هو اعتبار الأقوال بالاضادات والتكفييات - في الشريعة، وأن يعضوا الشريعة للفلسفة.

في الرسائل تبدو فلسفة الحكمة اليونانية مترجمة بسنة الشريعة والوحي الإسلامي (٢٠)، متمثلة في ذلك على تأويل الآيات القرآنية والإحاديث النبوية، وأقوال الأئمة - دعائهم - مزجاً بين الشريعة والاستدلال، أو رغبة في التوفيق بينهما لصالح الدعوة الاسماعيلية... كما تجمع الرسائل في مواضع كثيرة بين تعاليم الأنبياء، إبراهيم ويعوسف والسيح

السياسي ، أو فلسفة تستهدف مضبوط السياسة بالمعنى الصحيح ، وذلك على الرغم من أن بعض أتباعهم كانوا من بين التوار الماعلين من أجل الوصول إلى السلطة السياسية ، أو أن شئت قتل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسي ضمن القوى السياسية المتناحرة في ذلك العصر .

على أننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانباً ، فإن الظروف الماعلية التي أطاحت بالحكام بجميها وأتاليها - بالإضافة إلى ما قلناه من مفاهيم استولت من تصمصم الرسائل المتناحرة ذاتها - لتؤكد أنه كان للأخوان في وضع هذه الرسائل أهداف سياسية ، الأمر الذي يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيراً سياسياً مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، أولا تصور الحياة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانياً تناول الفرضيات الفلسفية والابيس النظرية لفلسفة الحياة المثالية والاجتماعية عن حد سواء ، وثالثاً وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والكواقعية لرسائل الإخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التي يأملها الإخوان ، وانكاسها على التجارب العملية لنولة الواقع الفعلي - دولة أهل الشر - ومفاهيمها السياسية في صمد نظرية الخلافة والامامة ، ونظراتهم في المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم الوصير والملة الاجتماع السياسي بين البشر ، وهي النظرية التي سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين أمثال ابن تيمية في مطلع منهاج السنة وفي كتاب الحسية ، وأمثال ابن خلدون في مقدمته عن أحوال البشر والعمران الاجتماعي والسياسي .

نقد النوايع السياسي والاجتماعي :

فهناك في الرسائل ما يشير إلى أن جماعة الإخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالأحوال الاجتماعية ، وأنهم كانوا يحرصون من خلال نقد تلك الأحوال على ترميمها في جوانب الأفاضل الروحي والسياسي في المجتمع ، ويريدون إلى الأسباب الاجتماعية والاقتصادية ، والتنافس في ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون أن تهم بمزول عن الأفرعاض الفلسفية أحياناً ، والرموز التي كانوا يستخدمونها إشعاراً إلى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تماليم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة في أغلب الأحيان . فمما لا شك فيه أنه كان لكتساب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متصدة إدراكهم الشديد لأسباب وبواعث هذا الأفاضل الروحي في ظل الحكم السياسي القائم . كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة إجراء الربط بين وعي الإنسان وأرادته التي تساهم في تحقيق حريته ، والتعبير عن الخلل العملي التبدلية التي مرت عنها الرسائل - كما جاءت في تعاليم الأنبياء والفلاسفة - وبين التنفص السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتحويل عليهم في إنشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقاً مع المحيط الاجتماعي والطبيعي .

فجماعة الإخوان ظهرت وترعرعت خلال إحدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الإسلام عندما كان المجتمع الإسلامي يواجه نوعاً من الصراع الذي يهدد حياته السياسية والاقتصادية والأخلاقية ، وتتناحر في داخله الطبقات الاجتماعية وتفاوتت أطرها الثقافية والتربوية ، فأنشد الإخوان وربطوا بين هذه الأحوال التي يتقلب فيها أهل الشر على البلاد وبين استمرار أزمة أهل الهدى وأصحاب دعوة الحق . ولهذا أخذوا يتناولون مع الاستيعابية كحركة متطرفة (اديكالية تتأوى بالفلاسفة الميامنية في القرن الرابع الهجري (الصادر الميلادي) ، أن لم يكونوا منها أو من بين أصحابها .

وعقد الإخوان لفلسفة الفيض الأفلوطينية - وإن نسبوها إلى فيثاغورث (٣٧) عدة مواضع من رسائلهم - فكل ذلك موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة المعلمين والائمة إلى معلم واحد في النهاية ، هو الله عند الأنبياء ، والعقل الأول عند الفلاسفة ، ومهما يكن السبب الذي التمس الإخوان من آياه الاخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بها أخوان الصفاء إلى أفضح النتائج ، فالفيض دائم وباق ومستمر لتسلسل الرياسة في ذوي الرياسة (٣٨) ، ولم تغلق دأريته على الإطلاق ، بمعنى أن محمداً صلى الله عليه وسلم لم يكن في مذهبه هذا خاتمة الأنبياء ، ولا آخر من يمثل الوحي الإلهي .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، كيف أن أخوان الصفاء قد اتخذوا لفلسفة فيثاغورث ، وبراهين مؤسسته المعادية والهندسية ، أساساً لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم المد في نظريهم علماً إليها له أهميته فيما يتعلق بمسألة الامامة والمدنية الفاضلة (٣٩) ، وقوم كل فلسفة تتصل بالعتيدة وعلم التأويل كما أنهم اتخذوا التماسخ في الوجودات ، أساساً لمرفة التأويلات الخلفية أو الجبل بها ، لفرنا إلى أي مدى احتدوا في صمودهم الفلسفي من روح الإسلام ، وانتهوا إلى مذهب في المرفة يتصل بالفنوصيات المتعددة ، وبخاصة غشوص الفناغورية والأفلوطينية الحديثة . واعلم أن الكتب الإلهية تنزيلات ظاهرة هي الإلهام المقروء المسسومة ولها تأويلات غلمة باطنة ، وهي المعاني المفهومة المغلوطة . فمن وفق قلبهم معاني الكتب الإلهية . فإن تلك النفوس هي التي إذا غارت الجسد ارتفعت إلى رتبة الملائكة التي هي جسات لها . ومن لم يرشد لهم تلك المعاني ، ولا اجتهد في فهم بسلة الشريعة ، والدخول في أحكامها ، ولا انقياد لحكمها ، فإن تلك النفوس إذا فارقت الجسد سقطت إلى البهيمية التي هي ذوات لها ، وهواية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » . وإلى هذا أشار بقوله : « فالأمر أن كان من اللقرين فروح وريحان » إلى قوله : « وتصلية جسيم » (٤٠) على أن الرسائل ، وقد غشت كل هذه الأفكار المتناحرة بين طياتها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبدو كعمل جماعي فريد ينشد أن يوجد مثله في التاريخ الإسلامي كله . فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الأوامر ، بل ككائنة متعارف ذات هدف ونسب ، وتخطيط محكم ، لجامعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التي تاملت في نفوسهم وأخذت عليهم مشاعرهم ، فارادوا أن يعيدوا لتغيير الأفرعاض السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « ملكة الأرض » أو « دولة أهل الشر » بأوضاع جديدة هي في نظريهم « ملكة الله » أو « دولة أهل الخير » ، وأن شئت قل « المدينة الفاضلة » التي يمكن أن تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة .

على أن الرسائل وإن عرلت بكونها تجمع بين المصارف الفلسفية والمعاني الإيمانية فنادراً ما نظر إليها على أنها رسائل سياسية ، وأحد هذه الأسباب أن جزءاً يسيراً جداً من الرسالة الجامعة هو الذي يصلح أمورا سياسية عملية (٤١) وثانيها أنه مما يثير الدهشة أن هذه الموسوعة الجامعة للفكر والمعارف بأسرها - كما عرفت في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي - ليس من بينها رسالة خاصة في علم السياسة بصورة حقيقية (٤٢) كالمؤرخ في لبعض معاصريهم ولانيسا لمعلم الثاني الغرابي (المتوفى سنة ٣٣٠ هـ - ٩٥٠ م) ، حتى قال البعض أن أخوان الصفاء لم يكن لهم كثير اهتمام بالنشاط السياسي ، ومن ثم لم يكن لهم برنامج للعمل

عهد العباسيين ، قرأنا الكلام يشهد نضوجه ، والتورات الفكرية الصيغة تمتلك الحياة العملية وتصرها كما تشهد ، حتى أوقعت الفتنة بين أهل بغداد أنفسهم في القرن الرابع وحسب بعده .

بل ألم تر كيف كان الناس يتسامعون إلى أمير مكتوم يسير به جماعة الغاضبين منذ رأينا الإسماعيلية يؤسسونه دولتهم بأفريقية ومصر ، وأن من دخل في هذا الأمر لم يظهر ولا شيئاً منه ، حتى أصبحوا يلقبون ، بالأخوان الكتابيين ، على حد تعبير القاضي التتامن في كتاب افتتاح الدعوة ، وأن أبا العلاء حين رحل من الشام إلى بغداد كان يختلف إلى لدوة عبد السلام ابن الحسين البصري في جماعة يتدعون بانهم ، أخوان الصفاء ، إذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا أخانا ، وكانهم أعضاء مجمع سري ، ولاسمهم دلالة خاصة في أمر يشيع لفظه بين الناس ولا يعلونه ، وفيهم يقول أبو العلاء :

وأذا أضاعني الخطوب فلن أرى
لوداد أخوان الصفاء مضيقاً

هذه الحقيقة في حد ذاتها هي على جانب كبير من الأهمية السياسية ، أو هي على جانب كبير من الأهمية في تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيراً سياسياً ، حتى ليصبح القول بأن في الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها - أن لم نقل مضونها وإحداثها - السياسية ، على الرغم من نكاسر هذه المادة وعدم وضوحها أو دلالتها في بعض الأحيان .

ومن قبيل ذلك أيضاً أن التقسيمات الطبقية التي يشير إليها الإخوان ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المشهورة في عصرنا الحالي والمرتبطة بمشاكلها الفكرية أو أصولها الاجتماعية والاقتصادية ، فضلاً عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيراً ما يلجأون إلى الإشارات والرموز واستخدام المصطلحات الباطنية غير الظاهرة دوماً لتسببه واتقاء للسلطة . ولكن ليس هناك من شك في أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متمسكة ورموز تعكس حالة الأرضيات الفكرية ، حرصهم على إجراء تحليل منهجي دقيق ولق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية - من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تغفل إلى أبعاد فني مسائل أكثر عمقا في طبيعة الإنسان وعلاقته بالبيئة الاجتماعية والطبيعية ومدى صلاحية ودروية المؤسسات السياسية والاجتماعية في حكم هذه الحالة .

من ثم ، فإن محاولة استخلاص تقييم لهذه الحالة الفكرية والعلمية مما من جانب أصحاب الرسائل تدركنا بمحاولة فاشية للتلاصق المثاليين الفرنسيين الاجتماعيين في القرون الثامن عشر أمثال ديدرو واللامير وغيرها ممن كفوا في تأليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية أرادوا أن يتجسوا فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التي تسلب المواطنين حقوقهم الأساسية .

الفرضيات الفلسفية :

ولعل الإشارة إلى المبادئ والنظريات الفلسفية لا تلتحق الباب دون الوصول إلى حكم استنباطي عام على الآراء السياسية والاجتماعية لأصحاب الرسائل ، سنكون إذ ذلك من خلال نظريتهم الثورية في ازدواج الطبيعة الإنسانية المادية والروحية فهذه النظرية تعتبر إحدى المبادئ الأساسية لفلسفة الإخوان واعتقادهم بالحركة والتغيير كعملية متصلة تدفع إلى التقدم .

وهكذا ظهر في الرسائل تحليل سياسي عن مضمون الطبقات الاجتماعية وأقسامها الداخلية ، وإن لم يكن من بين أهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقي هو أبعد ما يكون عن فكرة العصر وظروفه ، كما أصبح يشغل كتاب الرسائل أخلق الناس وطبائعهم وصفاتهم ، فالتجار لا يشغلهم إلا جمع المال يفتنون به على أنفسهم ويمضون القراءاتهم . وأصحاب الدواوين يستغلون ذكاهم وطول السنتهم في نشر الخصال الرديئة . والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة . والفقهاء والقضاة لا حساب منهم للحق أو العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دقما للفتنة والقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) .

وليس من شك في أن هذه الأسباب واللواحي كانت تبين ما كان عليه العرب والمسلمون من اعتماد للفرقة والاختلاف والتناحر ، كما استمعى إظهار هذا الخلاف وتبعيله وتفسيره إلى فرق دينية وأحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقالها في الدين والكلام والفلسفة السياسية . كما كان الخلفاء والأمراء يصرون فريقاً غسلي فريقاً حتى نشأت المذاهب ، وعادت الفرق إلى تناول السياسة العملية ، وإنشاء التنظيمات السرية ، أو الجوراء إلى القوة والخروج بالسيف . ففرق تدافع من نفسها بحد السيف ، كما رأينا حال القرامطة يغيرون على الفرائق ، ويعتصمون الحجيج ، ويجوزون على مكة . وأخرى تقيم الدعوة بقوة الدليل ، وتعتمد على الأسرار الخفية والوسائل الخفية ، حتى قيل في الفرق الباطنية ، والمصوبة الإسماعيلية التي أقامت دولة البيهدين في مصر وشمال أفريقيا ، أنها اعتمدت في رسائل البناء ومكائدهم أكثر مما اعتمدت على السيف في ساحة القتال .

ومن المعلوم أن فرقة الإسماعيلية كانت في نفس الوقت ، إلى جانب كونها حركة سياسية تسعى إلى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تجتاح أقاليم الخلافة العباسية ، وتحالف معظم مفكرى الإسلام المضطهدين في ذلك العصر ، خاصة من الفرض غير ذوي الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية العباسية ، وهم الذين تناقضوا بيرا حول هذا المشروع الفكري في اللحظة المناسبة لتأليف الرسائل في فترة التلاقل السياسية والاجتماعية المشدداً بها .

وغنى عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وإن شئت قلل السياسية أيضاً ، في منطقة يسيطر عليها حكام أهل السنة أو الشيعة اليعقوبيين من أعداء الفرقة الإسماعيلية ليس أمراً غريباً ، لأن هذه الحركة حين ظهرت قد ظهرت في بيئة موجهة للصراع وحركات الاضطهاد والاضطراب الفكرية ألا وهي منطقة البصرة التي كانت تتجبع بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتجارية أمام جيوش الخلافة العباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والعرفية حتى لم يبق إلا عناصر الثورة الفكرية يحس تراها جماعة إخوان الصفاء على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) .

لأن تر كفيف كان مستجد البصرة يصح بمختلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتآلفت فيه مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، وإغزال وأصل من عظماء الحسن البصري وقد جلس معه نفر من أصحابه يجتهدون في الإزعم والفتن ، ويقروون أن فاكل الحركة ليس يؤمن ولا كافي ، وأنهم لا يقبلون شهادة على معاوية على أي البقل . وألم تر كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلية ، الفلسفية والدينية . والسياسية منها ، في حواضر المسلمين على

واقف مهنة للشيخ ، نقوله تعالى « فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون » (٣٩) بمعنى ان الاخوان فلسفة تربوية يمكن ان تتخذ شاحدا على هذا الاعتقاد الذي يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والسيكولوجية المتشابهة ، الى جانب « الجيلة » والطبيعة البشرية ، في القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الأفراد - الأمر الذي يلعب دوره كاملا إيجابيا في التنظيم السرى لخلايا الجماعة .

فلاخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات أو طبقات : الصفوة (الخواص) ، والعامّة (العوام) ، والطبقة الوسطى (المتوسطون) (٤٠) . ولهذا تنقسم المعرفة عندهم الى ثلاث درجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الأخرى ، بخلاف علوم الدين التي تلائم كل هذه الطبقات أو الفئات والتي لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما . وهذا التقسيم في الرسائل ان دل على شيء ، فالأمر يدل على مفهوم اخوان الصفا في مساعده كل طبقة أو فئة من هذه الفئات في تنقيف نفسها ، ضمن حدود وقيد لا تخلفل التنظيم الهرمي للجماعة ، واحتفاظها بالأسرار الخاصة بالصفوة أو خبايا الدين وغوامضه والمأني الباطنية للأشياء .

وختمنى ان كل ذلك متروك للاجتهد ، ومردء الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الإرادة الانسانية ولا يرى للاخوان في هذا الصدد موقفا أكثر وضوحا واتساقا مع موقفهم السياسي المقلول عنه من السلطة ، باكثر من موقفهم هذا في التعلق بإرادة البشر ، ومعارضتهم المذهب التقليدي في الايمان بالقدر ، الأمر الذي تلصحه في تقسيمهم للأفعال الإرادية وكير الإرادية ، باسم القصد الأول والقصد الثاني .

لذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأصيل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة أولها محبة العلوم ، وأصلها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطبيعة الخاصة الانسانية ، وآسرهما اللول والعمل بها بوافق العلم » ، فعندهم أيضا ان نسبة الصنائع والأعمال التي تجسرى على أيدي العباد من البشر « لا تنسب الى الباري جل جلاله .. الا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بئى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا ... اذا كان ذلك بأمرهم وإرادتهم لا بكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو بأشروا الأعمال بأجسامهم » . هكذا كان حكم إضافة أعمال الأفعال الإرادية (القصد الثاني) الى الأفعال القدرية أو أفعال الطبيعة المؤيدة بالقوة الإلهية (القصد الأول) .. وأعلم ان الله تعالى غير محتاج في أفعاله الى الأدوات والآلات والأزمان والهويو والحركات ، بل في عمله الخاص به هو الإبداع والإختراع اذ الإختراع هو الأخرى من العلم الى الوجود بحسب ما بينا في رسالة المبادئ العقلية والأفعال الروحانية .

وهكذا تتضح فكرة الإنسان السياسي عند اخوان الصفا من خلال فكرتهم من المعرفة وفكرتهم عما يباشر الإنسان بنفسه ويكون مسئولوا عنه من الأفعال ، ولا تقول فكرة الإرادة المطلقة للشيخ التي لم يكن الى ظهورها سبيل في هذا المصل الذي سيطرت عليه العقائد الدينية ، واكتار الوسى والنبوة ، وضرورة الامامة أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبيات دينهم ، وقيام الإحسان حاجة مصليتهم ، وانه لابد للاحتياج من « رأس » لان الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو إمارة ، وسأنا ما أوجبه من إقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له مفهوم » .

ونظرية الإرادة عند الاخوان ، كأساس من أسس فلسفتهم

لا في الظواهر الطبيعية فحسب ، ولكن في العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضا . هذه الحركة التي كانت موضع مناقشة في مناسبات متعددة في الرسائل ، يهسبف التركيز على ان الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة وانتقير أساسيان للحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من أجاباتهم غير المباشرة في مباحثهم عن « الأكار والأدوار » أو القدرات النجوم في دوراتها ، (٣٦) هي ذات مفهوم خاص في فهم المضمون السياسي للرسائل .

فندهم ان التغيرات الاجتماعية التي تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتي قد تظهر في حالة فوضى وأحداث عمية لا معنى لها ، قد تتطور في الواقع الى دورات متلاحقة منتظمة لعناصر التقدم والانهيال الذي لا يهدأ ولا يئن في تاريخ الإنسانية (٣٧) .

ومن ثم كان مفهوم التغير الثوري وتشير أعضاء الجماعة يقرب زول دولة أهل الشر وأيثاق دولة أهل الخير ، له مكانة المميز في هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الإسلامية التي أشادت الى هذا المفهوم أو عرضت الى بعض تفسيراته وعلة ودوافعه . فهم ولا شك كانوا أوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبصارا وتقالا من نظرية كنطرية ابن خلدون ، فـ ، أعمار الدول ، والتي لا تمدد ان تكون نظرية سوفسطائية غير واضحة المعالم تحمل كثيرا من اللغو والتكرار في تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران « وتلك الأيام نداولها بين الناس » ، فقد كان اخوان الصفا أكثر تحديدا في مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين ودولة الامور ، خلال القترات النجوم . فالقرآن الأعظم « ويكون كل تسامعة وستين سنة ، هو القرآن الموجب لبست الرسل ومجيء الى دين ، ومن غير سنة في أخرى » والقرآن الأوسط ، ويحدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من يد الى يد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم . وهو الموجب أيضا لاضطراب بعض أو الشرائع وظهور المبعث والفساد ، والقرآن الأصغر ، وهو الكائن في كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) .

وهكذا ، ومن خلال هذه النظرة ، تظهر عند الاخوان نظرية في حماية التغير الاجتماعي الذي يهدف الى الإصلاح وتكوين البنيان الاجتماعي والسياسي ، سواء في ذلك أصحاب هذه النظرة من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصية « كما يراها ابن خلدون » ، أو عن طريق الحتمية التاريخية « كما هو الحال في بعض الايديولوجيات الحديثة » . فلا فرق بين هذا وذاك في السلوك السياسي للدول والجماعات والأفراد ، ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة في اعتبار أهمية المعرفة الإنسانية والإرادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما في هذا المضمار لدم عملية التغير الاجتماعي أو كبح جماحه . أما الاخوان ، فيكثفون في الرسائل عن اتجاه يؤكد قدرة الإنسان على تشكيل محيطه الاجتماعي . ذلك أنهم يضعون اعتبارا كبيرا للمعرفة وجوه نشر التعليم والتربية والتنشئة السياسية لجماعات الشباب - دون الشيوخ - من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء به من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وأفراد الجماعة وكوادرها بصفة خاصة . هذا فضلا عن اعتقادهم بان المعرفة ، وهي وظيفة امام أهل الخير ، هي أبيل وأجندى

ولعل أهم ما أثير في صدد هذه المسئلة ، تبصيرا عن فكرة الدولة الدينية المثالية ، في مصادرها الدينية والسياسية والفلسفية ، قد يفتح المجال لحوام في المجتمع الاسلامي المعاصر ، بهدف تحديد موقف الدين الاسلامي من مسائلة العلاقة بين الدين والدولة ، وهو الجوار الذي بداه من قبل بعض المفكرين الاسلاميين منذ اوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد عبد القسيس على عبد الرازق وغيرهما ، مع أو مواجهة الداعين الى فكرة العلمانية في السياسة والحكم ، وإذا كنا لم نلس نتائج ايجابية لهذا الحوار ، بدليل أن هذه القضية ما زالت موضع الاثارة حتى الوقت الحاضر ، في فكر العديد من الجاعات الدينية والقيادات السياسية ، حتى قيل بأن المدن الاسلامي يرى من أنظمة الحكم التي حاولوا لتسليمون منذ قيام الخلافة القدرية ، ويرى من كل ما هي حاولوا حولها من رغبة ودية ، ومن عز أو قوة ، وأن هذه الأنظمة التي عرفها التاريخ الاسلامي على مدى طويل منذ عهد الخلافة الرشيدة ليست الا من قبل وظائف الحكم ومراكز الدولة ، ككلها ، خطط سياسية صرفة ، لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفها ولم يتكرها ، ولا أمر بها ولا نهي عنها ، وانما تركها للرجع فيها الى أحكام العقل وتجارب الأمم وكواعده السياسية .

تحليل النتائج :

وأخيرا ، فلعل هذه الدراسة في جانبها التحليلي ، تكشف عن جواب جديدة في الفكر الاسلامي الذي يرمز اليه البعض قلة الانتاج السياسي فيه الى غلبة الصيغة الفلسفية والدينية التي تدعو الى عدم إثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسي ، وتقوم فيها منذ الاحلام المتنافسة للواقع ، يفضا يبرز هذا البحث عدم اقتصار تصور الاخوان لدين مثالية فاضله عند حد الفكر والنظر بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم المتنافسة عدليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية في مختلف الاقاليم الدولة ، وبين مختلف طبقاتها ، في إطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم ، والتبشير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة ، هي مدينة « أهل الخير » .

وغلى عن البيان ان الكشف عن هذا الخيال السياسي في الفكر الاسلامي ، يتطلب من الباحثين ضرورة النهوض الى دراسة الفرق المضطهدة ، والمفكرين المضطهدين الذين تبنوا وجهات نظر استثنائية غير استثنائية ، تنظر الى الواقع المتحرك بأنه شيء قابل للتغيير ، وأن الفكرة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هي فجوة واسعة يجب أن يتخطاها المضطهدون ، ولكشم اذما سطوة النظام القائم يستنرون بالتقية ، كما لجأوا في كتاباتهم الى استخدام الرموز ، وعلم الحروف والاعداد والنقص الرمزية ، يستعينون بها في إخفاها ما يرون ضرورة إخفاها ، من آراء سياسية والفكر ثورية ، فمن أراد الكشف عن هذا الخيال السياسي والفكر الثوري في الاسلام ، فعليه أن يرجع عبارة في رسائل اخوان الصفاء الى الكتابات الباطنية عند فرق الصيعة ، والصوفية والفلاسفة ، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزي ، كجابر بن حيان والفارابي وابن سينا وابن طيمسك وابن رشد والشهرودي للقول بمعنى الدين بن عربي ، وغيرهم ممن حلق أفكارهم في آفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لا يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع .

وإذا كان أصحاب نمساذا الرأي يستثنون من مفكرى الاسلام وفلاسفته والفارابي ، باعتباره في نظرهم النموذج الوحيد الذي يتمتع بكمائة خاصة ، ضمن القيود التي يتصورون

وحركتهم السياسية ، هي في شقها الأعظم تكمن في فكرة الاختيار التي ظهرت من قبلهم عند المعتزلة ، والذين رأوا في معنى « العدل » أن الله خلق الإنسان ، وخلق فيه قدرة تتبقي الفعل ، يكون بمقتضاها مستثنوا أن فعل خيرا جازاه ، وإن فعل شرا عوقب بسببه ، فلو لم تكن للبعد حرية اختيار فعله لكان عقابه بسبب سببه لا دخل له فيها فلما .

وفي هذا الإطار رأى اخوان الصفاء أن المراد بالسياسة « هو صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأتمم الغايات » (٤٦) ومن ثم ، إذا ما أصبحت حرية الارادة هي من أسس النشاط السياسي للمستول ، فأكاديمية الاختيار بين مختلف الآراء هي الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذي يركز فيه الاخصوان في تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وثالثة عامية ، فالسياسة الخاضعة للسياسة الدلالية (٤٧) ، بمعنى أن لها أبوابها ودروب مآرفها المختلفة التي لا تتحد في مفهوم وحده لأهمية علم السياسة كما نلهمها في العصر الحاضر ، ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعودة التي عرفها كتاب مسنون آخرون ، مثل ابن خلدون والمقرئزي - تلك التي لم تخرج من إطار الشرعية الاسلامية ، في تقسيمها بين السياسة الظالة والسياسة البتوية وإن شئت فقل السياسة الشرعية .

دولة أهل الخير :

أدرك الفلاسفة المسلمون أن تماسك الدولة « المدينة » موعة بقوة مقيدتها من جانب ، وبمحاولة الاستقلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر ، وله عكس الاخوان هذه المسئلة حينما عيسروا عن الأفكار السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل وتوضح ذلك بصفة أخص حين يتعرضون لتصنيف العلوم ، ويحصلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الالهية (٤٨) التي هي بدورها جزء من أجزاء الفلسفة ، حينما يربطون بين فكرة الإمام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفض ك مفهوم فلسفي من جانب ، وبين معنى الإيمان والطاعة ك مفهوم ديني من جانب آخر ، أو حينما يتعرضون لبحث مسائلة الخلافة ، حيث يميزون بين الإمامة والخلافة الشرعية (خلافة الله) وبين السسلطة القاهرة الفعلية (خلافة إبليس) تبصيرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية ، ويربطون بين فكرة الإمامة (الخلافة الشرعية) وشرط الخلافة التي تعين أصلا من أصول الدين لا من فروعه ، وبين نظريات فلسفية كنظرية الانسسان المطلق أو الإنسان الكامل .

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلعب في التاريخ الاسلامي دورا مثيلا للدور الذي تلعبه الايديولوجية في الفكر السياسي المعاصر ، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت للحفاظ على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأمر الحاكمة ، بغضوى المحافظة على العقائد والقيم الاخلاقية ومناعة النشأ الثورية كما استغل الدين من جانب أخرى كعائق للتزود وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة ، فبالنسبة لأخوان الصفاء تراهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية ايدولوجية سياسية تعزز على حركة ثورية تسعى الى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسي القائم آنذاك ، عن طريق إجراء تغيير عقل في المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسي كله ، ومن هنا كان مسيبل الإيمان بالفكر والتعليم ، وإرادة التغيير لدى الأفراد ، وفي هيكل البنيان الاجتماعي للدولة القائمة .

محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة . وحتى ما يمكن معرفته عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياسية في عصر ما ، فقد تشق معرفته الا من خلال آراء خصوم هذه القوى واعتادها او من خلال كتابات دعايتها ومؤيديها التي عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب في الحالتين تحديد إيجابها وتيجابها وإيجابها الحقيقية . وتزداد الصعوبة بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك الفرق التي اتخذت أسلوب الدعوة السرية ، فيفقد المكتسبة عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية في حد ذاتها قد تكون من المبادئ الأساسية في تنظيم الجماعة ، وهذا ما ينطبق تماما على جماعة أخوان الصفا .

كذلك تكفي دراسة رسائل أخوان الصفا عن حيوية الفكر الإسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات الأجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتذرية الخاص . ولذا كان قد ظهر في جوانب هذه الدراسة اتجاه نحو إبراز أوجه الشبه بين أفكار أخوان الصفا ، وبعض الأفكار المشابهة في الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن الهنك هو إبراز الأثر الأجنبي في فلسفة الأخوان ، بقدر إبراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلسفات الأجنبية وبين الفلسفة الإسلامية . وذلك لا يعني على وجه الإطلاق أن لكل فكرة إسلامية في هذه الرسائل مصدرا خارجيا ، فالمشكلات التي عرضت لفكر الإسلام قد تتشارك وتتداخل في خطتها بحثها ومعالجتها ، أو على بعض نتائجها ، مع الأفكار الأجنبية بحكم كونها مشكلات إنسانية تعرض للقول البشري . ومؤدى ذلك أن التشابه بين فكرين لا يدل دالة قطعية على أن احدهما مقتبسة بالضرورة من الأخرى .

إنها كبيل الخيال السياسي في الإسلام ، فإن أهمية دراسة وسائل أخوان الصفا تتجلى في إبراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية فتأثير أخوان الصفا لم يقف عند حد عصرهم فحسب ، بل إن أراهم التي تضمنتها ووسائلهم ، قد تركت آثارها في كتابات كثير من فلاسفة ومفكرى الإسلام ، الذين ظهروا قرابة عصرهم ومنهم المارابي نفسه .

فالتنقيب في التراث الإسلامي ، وبصفة خاصة في جانب الفلسفي ، وعند الفرق الإسلامية التي أخذت بمنهج الاستدلال المنطقي في بحوثها ، وبالقائم الفلسفية في حركاتها السياسية كفرق الشيعة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لا بد وأن يبرز لنا نماذج كثيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال إلى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفصلة بالخيال السياسي . هذا بالإضافة إلى أن مظاهر كبت المصور ، غالبا ما شاعت على تاجيح باز الخيال السياسي لدى المفكرين والجماعات المضطهدة .

ولكن نظرا لحداثة الدراسات في هذا المجال ، فعادة ما يصعب على الباحثين تناولها في إطار منهجي محدد يؤدي إلى نتائج دقيقة وحاسمة . وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث في موضوعات تتعلق بالفكر الاجتماعي التي اقتضت موقف المعارضة للأنظمة الحاكمة في التاريخ الإسلامي ، والتي تمثلت في حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياسية نظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة أخوان الصفا .

هذا فضلا عن أن موضوعات التاريخ الإسلامي قد اشتملت في عمومها على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ

هوامش

- (١) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١١٣ .
- (٢) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ٤٦٦ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
- (٧) الرسائل الجامعة ، النسخة لتكميل الجريفي ، تحقيق جميل صليبا ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ .
- (٨) الجزء الثاني ، رسالة الجيوانات ، ص ٣٧٧ .
- (٩) المرجع السابق ، ص ٣٧١ .
- (١٠) انظر الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤١٨ - ٤٢٩ .
- (١١) ٥١٤ - ٥١٨ .
- (١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٢٤ ، وانظر قولهم « فمن ذلك قول القائلين يملأ القرن ... ثم اعلم أن الخلق هو إيجاد الله » فمن فيه آخر كما قال تعالى « ولخلقكم من تراب » . وأما الإبداع فهو إيجاد الشيء من لا شيء ، وكلام الله هو إبداع أيده به المبدعات كما قال « وألما قولنا إله إذا أردناه » أي إبداعنا - أن نقول له كن فيكون ... - المرجع السابق ، ص ٥١٧ .
- (١٣) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٣٧٧ .

(١) مرس هو الاسم الذي أطلقه الأفريق على الإله المصري «حمري» التي كانت كانت له مناب في حساب السنين والأزمان ، وأبدع صناعات الطب والسمك والفلك والتنجيم ، وأصبح رسول آلهة عبد الأفريق . ثم وجد فيه للمؤرخون العرب صورة نبي الله إدريس كما جاءت في التوراة والقرآن الكريم من « أنه كان صديقا نبيا ، ورفعا مكانا عليا » . وكان إدريس عالما بالسموات وأول من عبد بالقلم ، وأول من خاف اللهب . وأول من نظر في علم النجوم والسموات ، ودرس تدبير الكائنات ، وجعل طائفة العلم بكل مدينة ، فعلمهم العلوم ، وعرفهم السياسة المدنية ووضع لهم قواعدا .

وقد جاء ذكره في الرسائل مرارا باسم «مرسي» مثلت الحكمة ، كما ورد ذكره ياله هو إدريس عليه السلام . انظر رسائل أخوان الصفا ، دار صادر ببيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٧٨ .

(٢) الغنوص أو الغنوصية كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة ، وتعني اصطلاحا التوصل بنوع من الكشف إلى الحقائق العليا ، أو تلوه تلك الحقائق لعلوا مباشرة دون استناد إلى الاستدلال العقل - ومعنى القائد الدينية الفلسفية المبتدئة التي اتصلت بيده للفرقة العليا ذات الأسرار الغنوصية . لقد أثرت الغنوصية في اليهودية ومسيحية على فيلسوفها الكثير ليون ، وظهرت في المسيحية وفي الأديان الغنوصية الفارسية ، كما ظهرت في غلاة الشيعة والإمامية والاسماعيلية . ومن أقدم ذلك ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية ميون بن ديصان ، انظر على سلمي المشار ، نشأة التفكير الفلسفي في الإسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، الجزء الأول ، ص ١٧١ - ١٩٥ .

(٣٤) تقول الرسائل : « واعلم يا أخي ، إنك الله وأياك يروح منه ، بأن الناس أسفاه وخيالات في تصرفهم في أمور الدنيا لا يحصى عندما ألا الله ، جل ثنائه ، كما ذكر قوله تعالى : قد خلقكم أطوارا » . ولكن يصعب فهم هذه السجدة الأقسام ، وذلك أن منهم أدباء الصنائع والحرف والأعمال ، ومنهم أدباء التجارات والشاملات والأموال ، ومنهم أدباء البساتين والبساتين والأشجار ، ومنهم للحرف والسيارات والأغصان وأدباء السياسات ، ومنهم المتصرفون والمعلمون والمشيرون يوما بيوم ، ومنهم الزعمى والحلل وأهل البطالة والتفارق ، ومنهم أهل العلم والدين والمتشبهون في التافس ، وكل طائفة من هذه المسجدة تنقسم إلى أسفاه كثيرة .. » - الجزء الأول ، ص ٣٣٠ .

(٣٥) انظر الرأي المارضي في أن سلفية يسوعية كانت مركز الدعوة حيث فحمت الرسائل ، مصطفى غالب ، سفان راشدة الدين ، دار الفيلة بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ - ٣٣ .

(٣٦) Hamid Enayat : An outline of the Political Philosophy of the Ikhwān al-Safā, Ismaili Contribution to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27 .

(٣٧) جاء في الرسالة الخامسة : « وأما كان العالم كله قوما واحدا مستقيما من الحركة والانسجام من مكان إلى مكان لطلب الغاية ، لوجب أن يكون مخالفا لآصل الذي بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون » . ولما كانت النفس متحركة بالتشوق إلى الضل وجب أن يكون كذلك المعنى متحركا فحادثة ما يورث من الألفاظ ، فذلك وجب أن يكون العالم متحركا » - الجزء الأول ، ص ٥٩ .

(٣٨) الرسالة الخامسة ، الجزء الأول ، ص ٣٢٢ - ٣٢١ .

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣٦٤ . « محمد فريد حبيب » للمرجع السابق ، ص ٢٨٠ - ٢٨١ .

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٢ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

(٤٤) اعتمد ماركيز على هذه الرسالة - ومسألة الحيوانات - في تسمية ملهوب الاخوان في الامامة ، وأطلق عليها : الاسطورة للعبة - كليفة ومعدة .. « ولي : أيا أن الحيوانات ترمز إلى طاقة الاسماعيلية » . كما يرمز اليوسوب ملك النحل لإمام القرية الاسماعيلية أما بنى الناس فيرموز إلى الخلفاء للتصنيف للأمر .

انظر في هذا الشأن : دكتور محمد فريد حبيب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ .

(٤٥) انظر في معنى «الدين» للطائفة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ .

(٤٦) التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط ، لأبي الدين أبي عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الأندلسي القرطبي الجبالي الملقب بأبي حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة وطابع النشر العلمية بالرياض ، ص ٢١ .

(٤٧) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٦٧ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٤٩) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٦٣٧ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٥٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٥٥) انظر حاشية رقم ٦ .

(٥٦) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٢١٠ - ٢٤٢ .

(٥٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ ، دكتور محمد فريد حبيب ، المرجع السابق ، ص ٢٦٤ - ٢٦٩ .

(٥٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

(٥٩) المرجع السابق ، ص ١٨١ - ١٨٦ ، دكتور محمد فريد حبيب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .

(٦٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٢٨ - ١٣٩ .

(٦١) الرسالة الخامسة ، الجزء الثاني ، ص ٣٢٨ - ٣٨٥ .

(٦٢) انظر في هذا الشأن الفصول الأدبية الأخلاقية لسياسة النفس في الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٦٣) تقول الرسائل : « فإذا كان الأمر كما وصفت فينبغي لك ، أيها الأخ ، أن لا تتقبل بأصلاخ للمساكين الهمة الذين اعتقدوا من الصبا أنه فاسدة .. ولكن عليك بالتصديق بالمساكين الصغور ، الرافعين في الأدب ، البديعين بالشر في العلوم .. واعلم أن الله تعالى ما يمت ليا إلا وهو شاب ، ولا أعطى ليهب حكمة إلا وهو شاب ، كما ذكرهم ومنهم ، فقال من أسس : « أنت فتية أمنا برؤسهم ولذناهم معي » . الجزء الرابع ، ص ٥٢ .



توظيف التراث في المسرح

- ١ -

يشكل تراثنا العربي في مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة نلغش نفسها على مثقب العصر فرضا ، فبنشأ الوعي لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يفريه فيه وماذا ينفره منه . وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربي عبر المصور الماضية ، التي تكون فيها هذا للتراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذي تراكم الى عهده بنفس الوعي ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل في وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التي تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث من خلال هيمومه الماصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقا لوعيه بأبعاد هذا للتراث المعنوية وأبعاد واقعه في الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة ضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يمر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به . الأمر - في طنى - يقتيد أولا وأخيرا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره للتاريخي من جهة أخرى . وإلى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن .



الوعي اذن بالتراث ، والوعي بالدور التاريخي ، هما القديمان اللذان يمشي بهما التراث ، والتان تقودان خطواته وترجهاها . ولا يمكن أن نتحقق مسيرة بفهم واسعة . فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث الى الجمود ، حيث قفيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيويته ، والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطعية لمستقبلية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية .

ونعود الى السؤال : هل وعي المثقف العربي في الأزمات السابقة تراه وعي دوره التاريخي بنفس القدر ؟

لا بد أن نسلم ابتداءً بأن هذا التراث لم يكن ليصل إلينا إلا لأن الظروف اللازمة لاستمراره قد توافرت ، ومع ذلك هل يمكن أن نقول إن ما وصل إلينا هو حصيلة حقيقية لفعاليات تاريخية تولدت لدى مثقفي كل عصر نتيجة لوعيهم بتراثهم من جهة ، ووعيهم بدورهم التاريخي من جهة أخرى ؟

لن التراث العربي المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا في التاريخ إلى أكثر من خمسة عشر قرناً . ولو أن المثقف العربي كان في كل حقبة من هذا الزمن الطويل يعي أن موقفه من تراثه لا يتفصل عن دوره التاريخي لتشكل هذا التراث على نحو آخر ، ولكأن نموه نتيجة حركة تولد باطنياً وليس مجرد تراكم كمي ، على نحو ما هو الحال بين أيدينا في الأغلب الأعم ، ولكانت همسة المثقف العربي المعاصر أيس كثيراً مما هي عليه اليوم .

لا أريد بهذا أن أقول إن الوعي لدى المثقف العربي في الأزمات السابقة بما لديه من تراث كان مقتظاً ، أو أن وعيه بدوره التاريخي لم يتحقق قط ، بل أقول إن حسداً الوعي وذاك قد تمثلاً ، حتى تمثلاً ، متفردين ، وفادراً ما اجتماعاً .

إن كبار الشعراء في العصر الأموي - مثلاً - قد وعوا تراث المجاهدين وعيا كافياً ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل إلى كل واحد منهم أنه رجعة لشاعر يمينه من شعراء المجاهلية الكبار (١) . والمتبريدون من شعراء العصر العباسي سعموا إلى نوع من القطعية مع شعراء الجاهلية وشعراء الأمويين على السواء . هؤلاء وقفوا على قنم واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى . ولم يفت على قدميه كليهما سوى المتنبي ، وهو يمثل النادر . ذلك أن وعيه بتاريخيته لم يتفصل عن وعيه بتراثه . ومن أجل ذلك تفكك التراث من خلال مصفاته تشكلاً جديداً . ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدتها . وفي إيجاز نقول : لقد اختزل المتنبي للتراث الشعري السابق له في صياغة جديدة ، لها مذاق خاص ، ولكه متميزة .

وربما دأبت فكرة إعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحى به طاهره بالفتات الشاعر إلى البعدين التراثي والواقعي ، على نحو ما نعرف عن الشاعر أبان اللطفي ، حيث يقال إنه نظم « كليله ودمعة » في نحو خمسة آلاف بيت (٢) . كما نظم سيرة أردشير وكتاب سيرة أنوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصري الأسعد بن ممتي ، حيث نظم « كليله ودمعة » كذلك ، كما نظم سيرة السلطان صلاح الدين (٤) . ولكن على الرغم من أننا هنا بإزالة شاعر يتصل بعمل أدبي سابق ويميد صمغاشته في قالب جديد ، لا نستطيع أن نرى في مثل هذه الصياغة الجديدة نموفاً بامتصاصاً للتراث ، لا لأنها لا تمسك هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة .

إن ما صنعنا أبان اللطفي وابن ممتي لم يكتب له البقاء لأنه لم يعد كثيراً أن يكون مجرد نظم لأثر أدبي سابق ، فلم يخطئ لأي من النقاد أن يستلهم « كليله ودمعة » ، أو سيرة أردشير أو صلاح الدين ، عملاً شعرياً كبيراً يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة ، سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة في باطن هذا الأثر أم مسطحة عليه . ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهها إلا أنها تفسير إلى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فوقعوا نهائياً في أسرهما ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم .

لقد حققوا - في موقفهم هذا - البعد التراثي ، ولكنهم أهملوا البعد التاريخي فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث •

٢ -

كان لا بد من الاجابة عن ذلك السؤال المبادى ونحن بصدد الحديث عن موقف الاديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجه الخصوص ، من ذلك للتراث المتراكم على مدى اكثر من خمسة عشر قرنا • ونبادر فنقول ان هذه العلاقة لم تتحدد فى إطار من الوعي فى أى عصر مضى كما تحدثت فى القرن العشرين • على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هذا الوعي كان يعمق ويتأكد شيئا فشيئا من جيل الى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن • فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة المسرحية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها • لقد وعى شوقي حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مغزى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على احياؤه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه • ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف الا فى وقت متأخر من حياته ، حين لتجه الى كتابة المسرحية •

٢ - ١

لقد ارتبط شوقي بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان أكبر همه أن يعيد الى السماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى القسراء ، ابتداء من البحتري حتى البوصيرى • وقد كان هذا أثرا لاتصاله للقوى بالتراث الشعبى واستفراقه فيه • ولكنه منذ أن فكر فى استقلال هذا التراث فى كتاباته المسرحية سجل لحظة ومى جديدة بهذا التراث ، تحسب معنى الاتصال والاتصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والاتصال عنه • لقد راح يصوغ التراث ، الذى توالت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلا عن هذا التراث • فى هذه اللحظة يبدى وعى تاريخي وجمالي نبديده ، ينظر الشاعر من خلاله الى تراثه : ويرتد به اليه ، فيعيد تشكيله فى إطار هذا الوعي ، ووفقا لدرجة هذا الوعي ، سذاجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث • ألم أقل ان للفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فرق فى درجة الوعي وليس فى نوعه ؟

٢ - ١

ان شوقي حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنترة أو أميرة الأندلس أو غزل بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فإنه يظل شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه المقصة أو تلك ، حتى ان حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس الى معطياتها للبشارة • انه ينظر مشدودا الى الوجه التراثي لهذه القصص ، وان حاول فى بعض الأحيان أن يتسلل من خلالها الى شيء من هومو الشخصنة وميوم عصره • وهو فى هذا انما يتحرك على مستوى يوازي فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يمارض » البحتري وابن زيدون والبوصيرى فى اشعارهم • انه فى كلا المستويين يحاول اثبات ذاته من خلال معانقته للتراث •

وإمعانا من شوقي في محاولة التوجه مع التراث فنجد في مسرحية كمرحبة مجنون ليل يضع نفسه في وضع الممارسة مع الأستعمار للحرية وللنسوبة للمجنون ، وهو الوضع نفسه الذي كان قد حدد به علاقته بعدد من كبار الشعراء القدامى . وهو غالبا ما يجد هذه القرصية متاحة له في المشاهد التي يخلو فيها المجنون لى نفسه ، فهو في هذه المشاهد يجرى على لسانه من الشعر ما كان يسكن أن يقوله للمجنون ، أو هو - كما كان اسلافنا يقولون - يعرف من بحر . ولك أن تراجع مقطوعة « مسجى الليل » أو « ليل مناد دعا ليل » أو « أرى حى ليل في السلاح » ، فضلا عن مقطوعات أخرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لتؤكد أن شوقي كان أشد ما يكون استغراقا في شعر المجنون المروي ورغبة في « معارضة » . ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده في بعض المواقف قد استخدم أبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها أما على لسانه مباشرة (٥) ، أو على لسان « الأموى » شيطانه (٦) ، أو على لسان بشر سارق أشعاره (٧) .

ولأن عنفرة كذلك كان شاعرا فإن شوقي ، حين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه مأسورا لى شعره ، وكأنه في موقف معارضة له ، فالظاهرة هي الظاهرة .

وهذا الاستغراق في النموذج الجمال القديم هو الذى حد من فعالية وعي شوقي بالتراث حين يواد تقديم صياغة جديدة له . وربما كانت مسرحيته الثثرية « أميرة الأندلس » أكثر تحفيقا لهذه الفعالية ، نتيجة لتسياب ذلك النموذج من جهة ، وكثوه وعي شوقي نفسه من جهة أخرى . وهو في هذه المسرحية يحاول أن يقيم نوعا من التوازن الذى كانت الأنظمة الوسطى في عهده راغبة فيه ، بين بعض الإيجابيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر ، وأن يشجب بعض السلبيات منها . وهو يصصف الأميرة الأندلسية بنت المعتمد بن عباد على لسان القاضى بأنها « روح الوالد » ، وأن « عليها طبة الزمن وحضارة الجيل » (٨) .

إن احساس شوقي بتغير الزمن ، وانقضاء عصر المروم ، أو ضرورة انقضائه ، وعده الالتزام بالزوجه الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستلزمه طبيعة العقبة الزمنية التي يعيشها - كل ذلك قد عب عنه من خلال قول بنتية الأميرة حين عرفت أنها ستكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين إذا هي قبلت الزواج منه :

« .. تلك خطة لم اجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي ، فهذا أبى - جعلنى الله فساداه - لم يتخذ على أمى ذرة ، ولم يكر قليبها بالشريكة في قلبه ، فجات بنا اولاد اعيان ، نجتمع في جناح الأوبة ، ولا نلترق في عاطفة الأمومة » (٩) .

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضى (أو شوقي بالأحرى) بطبعة للزمن وحضارة الجيل كما تنعكس على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت إلى جانب ذلك تشهد الحرية التي تحفظ لها أذمتها . وهي ترفض الزواج السياسي فلا تتزوج إلا ابن أحبها وأحبه ، ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها . فغل الرغم من أن أبوها كانا قد تقاسما يوسف بن تاشفين وأودعهما السجن في قلعة « اشامت » بعيدا عن أشبيلية ، قررت الأميرة : « برأ بوالديها ، وقضاه لعتيها » أن يكون زوجها « بمن أينها وسمه » ، ويقبل أمها وزبها . ذلك

أن « كل زواج وضيء الأيوان وارتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطافت به الرحمة » (١٠) وهي تتكلف المخاطر والمخاطر لكي يتم الزواج على هذا النحو .

إن هذه الفتاة التي شاء لها شوقي أن تكون طيبة زمنها ومثلة لحضارة جيلها لم تكن في واقع الأمر إلا الفتاة كما شاء لها شوقي أن تكون في عصره ، ولكنها تظل - كما شاء لها أيضا - روح الوالد ، أو - بعبارة أخرى - روح التراث .

وعلى هذا النحو يسجل شوقي تطور وعيه بالعلاقة بين للتراث والمعاصرة .

٢ ب

فاذا انتقلنا إلى الجيل التالي يبرز اسم توفيق الحكيم في ساحة المسرح ممثلا عن تطور جديد في وعي الكاتب بملاقته بالتراث ونوعية هذه العلاقة ، لقد دخل توفيق الحكيم إلى ميدان الكتابة والإبداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الأخرى التي لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبل . ومن ثم كان طبيعيا أن يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغة الحساسية : هل يعد خيوطه إلى المصدر التقليدي الذي ينبغي لسلك كاتب مسرحي أن ينطلق منه ، وهو المسرح الإغريقي ، أم ماذا يصنع ؟ وهل يتألف النموذج الإغريقي والمكونات الثقافية المعاصرة ؟ وقبل هذا ، هل يتألف هذا النموذج وبناءه الفكرى الخاص ؟

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلج في طلب النموذج . والواقع لا يستجيب له . وقد كان فرض النموذج على الواقع ممنا القضيعة بين الكاتب وجدوره الثقافية ، أو بينه وبين تراثه . وفي الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل في هذا التراث ، أو هو - بالأحرى - لم يقتنع بأن في التراث نماذج يمكن أن تعد بدائل لذلك النموذج . وقد شغل هذا الأمر فراح يحاول فهم السبب في غياب ذلك النموذج - أو المائل له - في ذلك التراث . وقد انتهى به التفكير إلى حل تلك للمادة الصعبة على النحو التالي : أن يأخذ من النموذج الإغريقي (ومن ثم الأوربي بصفة عامة) قابله فحسب ، ثم تكون مادته وريقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافي .

٢ ب - ١

قد يقال : وفيما اختلف الحكيم في هذا عن شوقي ؟ ألم يصطنع شوقي كذلك قالب المسرح الغربي حين كتب « مجنون ليلى » أو « عنتره » أو غيرها ، متخذاً من التراث العربي المادة التي صاغها في هذا القالب ؟ والجواب أنه في هذا الإطار العام تصح المقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعي بينهما في كيفية صياغة المادة التراثية وتوطينها . ولو وإزنا بين « مجنون ليلى » من هذه للزاوية و « أهل الكهف » لاتفصح لنا هذا الفرق . ولأنه لا مكان لهيئة المرافقة هنا فإني أكتفي بأن أشير إلى أن شوقي كان وهو يكتب « مجنون ليلى » قد حدد هدفه الأساسي من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد إلى الناس تلك القصة الطريفة التي تروى من مجنون بنى عامر ، ذلك النموذج النادر في الحب والوفاء . ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة إلى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التي يستمعون إليها مع صلاة كل جمعة . ولذلك لم تكن القصة في ذاتها عنده هي الهدف . وهو كذلك لم يشأ أن يرسخ المفزى الذي تروى من أجله القصة ، وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ . ولكنه اتخذ من إطار هذه القصة منطلقاً إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن (١١) .



ماذا يعني هذا ؟ انه يعني في بساطة أن شوقي إبداع صياغة المادة التراثية في مسرحيته ، في حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيها . وهذا ما قصدناه بقولنا أن العلاقة بين الكاتب المسرحي وتراثه قد تطورت بسجي الحكيم إلى الساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة .

٢ ب - ٢

وكما تطور شوقي في وعيه بوظيفه التراث تطور الحكيم كذلك . ولا يتسع المجال هنا لتتبع مراحل هذا التطور وتجلياته في أعماله . ولكن يسكني للاطمئنان إلى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله في « أهل الكهف » وعمله في « يا طالع الشجرة » . فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وأن لم تكن هي الهدف - كما قلنا - أما للمسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثي سوى تلك الأغنية الشعبية اللامعتولة (يا طالع الشجرة ، هات لي معاك بقرة ...) . ولأن هذه الأغنية لا تحكي قصة (كما هو الشأن مثلا في « موال » حسن ونعيمة الذي استلهمه شوقي عبد الحكيم في مسرحيته « حسن ونعيمة ») فقد جاءت القصة في مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب . ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التي فجرت العمل كله في عقل الكاتب . وقد كان هو نفسه على وعى بهذه الذي حدث .

٢ ج -

وإذا كان الحكيم قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحي من التراث العربي ، ولضطر من أجل ذلك إلى استعمال قالب المسرحي الذي استقر في الأدب الغربي ، فإن الدعوة التي دعا بها يوسف إدريس بهذا « والتي قامت تحت شعار « خلق مسرح مصري أصم » ، تعد محاولة - مهما اختلف الحكم عليها (١٢) - لحل تلك الثنائية التي جمع فيها الحكيم - في مستهل نشاطه الإبداعي الجاد - بين القالب المستجلب والمادة التراثية . فيما أن التراث قادر على أن يقدم البنا المادة للمهمة فما لكلي يُمنعنا من أن نستلهمه كذلك « قالبنا المسرحي » .

وتعزيزا لهذه الدعوة نشط البحث في أشكال « الفرجة » الشعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « المحبتين » والفرق الشعبية الجواله ، وغير ذلك من أشكال « التشخيص » التي عرفتها البيئات الشعبية قبل أن تعرف المسرح بقالبه المستجلب . وكان الهدف من ذلك هو التصرف على عناصر الاستجابة لدى القاطعات العربية من الجهود لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول إلى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلا ومضمونا .

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف إدريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك في كتابه المسمى : « قالبنا المسرحي » . ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تخلص من خلال تجربته المسرحية الممتدة ، من التمسك - الأولى ومن حمية النموذج المسرحي الغربي ، فأنهى به الأمر إلى التفكير في إمكان الاستفادة من دور الراوي القديم ، الذي كان يقوم في الوقت نفسه بشعاعاة الشخصيات الذين يحكي عنهم ، في تشكيل قالب مسرحي له خصوصيته (١٣) . وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج على ما دعا إليه الحكيم .

والحق أنه في خلال الستينيات من هذا القرن توافدت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية في شكل الأنا

المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر . وهذا ان دل فانما يدل على ان وعي الكاتب المسرحي بترائه كان قد تجاوز مرحلة الاهتمام بمادة هذا التراث الى الاشكال التي تمثل فيها .

٥٢

وفي ختام هذا الجانب من المنظر في تطور وعي الكاتب المسرحي بترائه ينبغي الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهي من نتاج السبعينيات ، لا لها من أهمية خاصة في الدلالة على بلوغ هذا الوعي درجة عالية من الوضوح والتبلور .

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات أساسية تنتهي الى نتيجة محددة :

المنطلق الأول : ان ما رصد من التراث او فيه لا يمثل الحقيقة .

المنطلق الثاني : ان في هذا التراث عناصر موقفة ، تنعكس آثارها في شتى مستويات الحياة .

المنطلق الثالث : انه فيما بين سطوح التراث يمكن قراءة الوجه المشرق الفائق .

والنتيجة هي : انه لا بد من رفض العناصر الموقفة ، وللكشف عن العناصر الحرة .

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة امورا يستنبطها قارئ المسرحية ، بل هي ماثلة في المسرحية نفسها من حيث هي افكار اصولية ، ومن حيث هي تحقق عمل على السواء . فالبناء الفني لهذه المسرحية يجسم لصل الالتقاء والافتراق بين الكتابات المسرحية والتراث ، ويدخل في تسييج وعي الشخص الذي يتحركون في المسرحية ويحركونها في الوقت نفسه - وعيهم بانهم ينطلقون في هذه الحركة من هذه الاصول المبدئية . ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالي :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب الماصر تشكو الحواء وانتظار مالا يبيد ، فيقودها للتفكير في وضعها الراهن الى البحث في التاريخ (في التراث التاريخي) عن مخرج - وقبل ان تستعيد بعض اجزاء هذا التراث تحدد موقفها منه على النحو التالي :

الشباب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب ياقاق ، ولكننا سنعيد صمته .

الفتاة الثانية : وكيف نعيد صمته وليس بوسعنا ان نعيده هو نفسه ؟

الشباب الخامس : اعني ان نعيد صياغته ، لنخيله على هوانا ، نرد اليه ما انقص منه ، ونستعيد منه مالا لقبله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة .

ومن ثم تمضي للمجموعة تراجع حقبة انتصار صلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لا تكثر كثيرا لما رصدته التاريخ من بطولات حربية في هذه الحروب ، بل تعمل خيالها في تمثل بعض الحقائق التي لم يربصها هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصية فني أندلسي ياتي الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه افكاره فيما ينبغي ان تكون عليه شخصية حكم السلطان وعلاقته بالحكميين ، لكي يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين - وبايجاز تقول ان للمجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

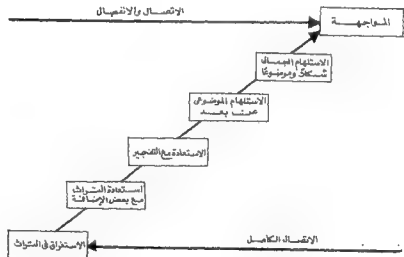
على مستوى النضال الفكري لكي تلقى الى جانب شخصية البطل المعروف (صلاح الدين) على مستوى النضال الجسدي . ثم تتحرك للجموعة بهذا البطل المجهول ومعه لكي تستكشف اللوحات التي حالت دون تحقيق هذا البطل أهدافه . وتنتهي الحروب وأمجادها ، وينتهي الأشخاص ، ولكن تبقى الإنكسار النافذة حية في الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن .

وبعبارة عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الخبكة المسرحية نظل حركة المسرحية تجسيما للفكرة الكشف عن الجانب المفقود الباقي من التراث ، الذي نستطيع ان نقرأه بين سطوره .

ولعل الأهمية الخاصة لهذه المسرحية في هذا السياق تكون قد برزت بشكل كاف ، فمن الواضح ان العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث هنا لم تكن شيئا مضمرا في عقل الكاتب ، يدركه القارئ . .. حين يدركه - بطريقة غير مباشرة - بل أوشكت المسرحية نفسها ان تكون تحقيقا نظريا وعمليا في طبيعة هذه العلاقة وفيما ينبغي ان تكون عليه . لقد انتقلت من الوعي المفسر موضوعا لها فاصبح عيانا .

ومند هذا المدى نحسب انه صار من الممكن ان ننتهي الى هذه النتيجة : ان وعي للكاتب المسرحي بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة في القرن العشرين ، وان الخط البياني لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من العلاقة : مستوى « الاستغراق في التراث » ومستوى « مواجهة التراث » .

والخطط التالي يوضح مراحل هذا التطور



ونرى ضوء هذا المخطط نستطيع ان نجد موقع أي مسرحية لها ارتباط واضح بالتراث .

— ٣ —

قلنا ان الزمن بالتراث لا يضيح له فعالية حقيقه الا اذا ارتبط بوعي مماثل للواقع ، لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن ان يتقاسم جمل عميق ومثمر . ومن ثم يحق لنا لأن نسال : على أي الأسس وفي أي الأشكال تمثل ذلك

الجدل في أدبنا المسرحي بين التجربة التراثية (التاريخية) وبين الواقع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه في إطار الواقع ؟ هل يكرر للواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الأمر على خلاف هذا وذلك ، وأن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة للتاريخية هي علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء وافتراق ؟

في حدود ما بين يدى هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية (وهي عينة معقولة نسبيا) يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أي بالتجربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين للتاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة .



— ١٣ —

في الشكل الأول ، الذي تمثله مسرحيات شسوقي وعزير أباطة ولخاربا في مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب في مسرحيته بوحدة الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحداث وتتحرك الشخصيات وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يضمن بعضهم في التقليد بذلك الإطار التاريخي فيحاول اصطناع اللغة التاريخية للثلاثية .

وحين نتمعن المسرحية في تحقيق كل عناصر ذلك الإطار يصبح من الواضح أن الكاتب يحاول عن طريق الإيهام أن يستلينا من واقعنا لكي يرتد بنا إلى التجربة التاريخية فنعيش في واقعها ، نتعرف على الشخصيات ، ونعاين الأحداث ، ولم بكل التفاصيل ، حتى لنصبح — بوصفنا متلقين — جزءا من هذه التجربة .

لكن الكاتب نفسه هو — قبل كل شيء — فرد هنا ، ينتمي — على نحو ما — إلى عصره ، ويخاطب متلقين معاصرين له ، يعنيه أمرهم . ومن ثم فإن عودته إلى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صعبتها عملية اختيار : وأن هذا الاختيار لابد أن يكون له معنى .

هنا تبرز فكرة « مفزى التاريخ » لتكون الموجة الحقيقية لهذا الاختيار . وهي فكرة ترتبط بتصور لم يعد من السهل التسليم بصحته وأن كانت صيغته البراقة جعلته يهيم على كثير من العقول في الماضي ، وهو « أن التاريخ يعيد نفسه » . وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا ، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مفزى بالنسبة إلى الحاضر الذي لم ينته بعد . ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجها بما يتراءى له فيه من مفزى ينعكس على الحاضر ويضيئه .

ومع ما في هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط على العقول ، فإنه يسعى إلى ما يمكن أن نسميه « نهضة التاريخ » ، أي إلى نوع من التجريد المثالي للتجربة التاريخية ، يصبح معه الحاضر — بالضرورة — دورة من دورات الماضي ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضي جميعا . ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذج .

ومهما يكن الأمر في شأن هذا التصور فإن الكاتب للمسرحي حين ينقل متلقينه من واقعهم لكي يمزج به في إطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية فإنه يريد له أن يعود — حين يعود إلى نفسه — ليتأمل واقعهم في ضوء ما يعيشه من هذه التجربة . وهذا هو معنى قولنا لأن الكاتب يسقط التاريخ على الواقع .

في مسرحية عنتره لشسوقي نعرف أن واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يفرد قافلة فيها ألفان من الأتباع ويوجه بها إلى كسرى الفرس ، فهاجمتها
قبيلة عيس ونهبها ، وقتل سرحان وشنت من كان معه ، وهناك نشرنا هذا
الحوار (١٨) :

المعجوز (أم سرحان) : وكنا نيم أرض العراق لنجتازها

عبلة : نحو كسرى ؟

المعجوز : أجل

عبلة (غاضبة) : لتسطوا الرشا وتناولوا التي .

ويمتج سرحان بعض العمل

وتحت ظبي فارس والأسل ويحكم في اليد باسم الهمام

ذليل بباب انو شيوان وعند الحكام العزيز البطل

وهنا يتمثل نموذج الشخص الذي يبيع نفسه للأجنبي لقاء حصوله على
النفوذ والحماية . وهو مشهد يمشيه المتلقي غير منفصل عن السياق التاريخي
العام للمسرحية ، ومن حقه أن يستمتع به في هذا الإطار . لكن المتلقي ما يلبث -
حين يتأمل الموعظة من هذا الذي شاهد - أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجده
متماقفا في هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متعلقا في شخصه ، فيبصر عندئذ
بالنهاية الوخيمة (التي تنتظره) .

وعلى هذا النحو يتحقق اثر الاستفهام التاريخي - حين يتحقق - بطريقة
ضمنية غير مباشرة .

٣ ب

أما الشكل الثاني ، الذي يلتقي فيه الماضي والحاضر في إطار واحد ،
فانه أكثر تركيباً وتعقيداً . ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائياً ، فيستدعى
الماضي إلى الحاضر ، أو يتمزج به ويتجلى فيه فإذا ما شاء واحد . وعندئذ يكاد
يكون من الصعب أن نحدد أيهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع .

لننظر - على سبيل المثال - في تجسيرة معين يمسو في مسرحيته
« ثورة الزنج » ، ففيها يحدث هذا المزج بين الماضي والحاضر - فالممثل (الكباري)
الذي اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنج في القرن الثالث
الهجري ، يمشي يتفرس في وجوه بعض الأشخاص فإذا به يتبين أنهم أشخاص
تاريخيون بأعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

محمد بن عبد الله :

دغم الميخمة ودغم الماكياج

أو كنت أبا بشار

من كان يتاجر بجلود الزنج ؟

أو ليس الهندى الأحمر هذا المصلوب على اللوح

هو ابن الأسيم ؟

أما أنت ، أنت النطاس ابن عتيق

أو لم أقطع رأسك

على الصققت بصمغ أو يلماب وأسك بين الكتفين

وهربت من القرن الثالث للهجرة

ولأيت فلسطين ؟

وعلى هذا النحو يستمر «عبد الله بن محمد» في استعراض هذه الشخصيات القديمة التي عرفها من قبل جيدا وإن تخفت الآن وراء الأقدمة . وإلى جانب كل هؤلاء المزيفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون في العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والأهواز ، رفاق ثورته .

وهكذا يتم الحاضر عن الماضي ، أو يعود الماضي متخذاً ثياب الحاضر ، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في إطار معطيات الواقع الراهن . وكل ذلك إنما يتم بوعي من الكتاب ليرسغه في وعي المتلقي .

وهذه هي نفس التجربة في إطارها العام ، التي تتمثل لنسباً في مسرحية «حبيظم بظافة» لفاروق خورشيد ، فهي قائمة أساساً على المزج بين الماضي والحاضر ، الذي عاد فأثفته في مسرحيته «ثالثاً وأخيراً» .

في الجزء الأول من «حبيظم بظافة» أحياء بالجو التاريخي القديم ، ثم يأتي الجزء الثاني فتختلط شخصاً للماضي والحاضر على نحو يسقط كل الفواصل الزمنية . ومع ذلك يظل الماضي بصفة عامة مجرد إطار تراثي ، في حين يملن المضمون عن الحاضر إعلاناً .

في أحد المشاهد - على سبيل المثال - تمضي بطاقة السلطان تزيف الحقائق وتلقى بالتهمة جزافاً أمامه لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين ، من أجل إذاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أي طريق (٢٠) :

السلطان : هم .. هم .. من هم ؟

العمامة : الخاقانون .

الوردة : الموتويون .

العمامة : جواسيس اليهود .

الوردة : عملاء الأعداء .. .

فمن الواضح أن هذه التهمة تعكس صورة من تهم الستينيات في مصر ، ومع ذلك فالمتهمون هم على الزيق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شومان ، وهم القتبان الفرسان ، الذين ينتهي أمرهم إلى السجن (٢١) :

على الزيق : فلنضي إلى السجن في هدوء . إن الحكاية مبهوكة .

أحمد الدنف : ولكن أينهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين : وأخيانة ؟

حسن شومان : والتامر ؟

على الزيق : وما الجديد ؟ أننا عقبة في طريق أحدهم ولا بد أن يزيحنا من طريقه .. .

هذا الأسلوب في اتهام للشرفاء ، وهذه التهمة نفسها ، كان متلقى المسرح في الستينيات يعرفها جيدا ، ويعرف أنها تمكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخصاً المتهين تملن عن تاريخيته .

وفي هذين المثالين وما أشبههما لا يمكن الحديث عن إسقاط ضمنى للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن رفع الحاجز الزمني بين ما هو تاريخي وما هو واقعي يكاد يلقى فكرة الإسقاط نفسها ، حيث يندمج الماضي والحاضر في وحدة متكاملة .

إن الشخصيات التاريخية هنا ، وإن احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها

وقيمتها ، إنما تتحرك في الواقع الزمان كأنها إفراز طبيعي له ، ومن ثم لا يجد المتلقي أي صعوبة في التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخي الذي يلفها .

ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المسرحية ، الواقف برجل في التراث وبالأخرى في الواقع ، مؤكداً لنفس التصود فكرة النموذج التاريخي التي تمثلت في الشكل السابق . ذلك أنها لاتصل الى هدفها إلا على أساس أن « التاريخ يعيد نفسه » وأن أضفى عليه كل واقع جديد شكلاً مغايراً ، وأن النموذج التاريخي - من ثم - يتكرر في الحاضر وفي المستقبل بظرف من الحماية .

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عبه الله بن محمد ، بطل مسرحية « ثورة الزنج » ، في الشخص المائلين في الواقع شخصاً تاريخياً باعياً لهم ، من معاصريه القدامى في القرن الثالث الهجري . إن هذه المناجذ لم تتغير في جوهرها ، فابن عتيق النخاس يهرب من القرن الثالث لكي يأتي فيظهر - بنفس وظيفة تقريباً - في القرن الحادي في فلسطين . والمطارد القديم الذي كان يبيع الحناء في سوق البصرة ويقول إنها « حناء الشهداء » هو الآن « يبيع زمام المحترفين المذبحين يدور ياسين » .. وهكذا .

وفي مسرحية « حيطان بلاطة » نجد ما يؤكد أيضاً هذا التصور . فعلاء الدين يقرر أن « كل جيل فيه ذليلة » (٢٢) ، والمقصود بها نموذج المرأة المحتلة . وأيضا يقدم الينا حيطان نفسه شخصية جاورته ياسمين على النحو التالي (٢٣) :

حيطان : .. ياسمين .. فتنة بغداد وامرأتها القادة . ياسمين حلم الشرق الساحر . ياسمين الخاتم السحري الذي يقودك الى مارد جبار مقتني ، ما إن يدلك الخاتم حتى يصبح : شبيبك ليك ، عيلك بين يلك ، ويضع الكنيس كلها امامك . اطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس في لفته مستحيل . ياسمين الخالد ، التي تعيش في كل عصر وتحيا في كل مكان .

ومن ثم تعود ياسمين لتطالبا في زماننا باسم « سوسو » هذه المرة .

وإذا كانت دليلاً لمحتالة هي التي كانت وراء كل للأحداث التي امتختمت فيها ياسمين ، وهي التي عرفت كيف تتخذ منها أداة لتطويق مصالها ومصالح ، استنداقهاا (القميين الطموحين الرافقين في الاستحواذ على كل شيء ، فإن « سوسو » ، السكثيرة الخاصة المدلية ، التي أصبحت الآن تشغل مركزاً كبيراً في إحدى المصنف ، تصبح النموذج المصري لياسمين حيطان ، وتستخدم لاداء نفس وظيفتها .

وهكذا تنسب في نفس المتلقي فكرة النموذج التاريخي المتكرر .

وعلى الرغم مما قد تجلبه هذه الفكرة من طابانية الى نفس المتلقي ، حين يدرك من خلالها أنه يعيش في إطار انساق ونماذج مطردة ، تدرا عنه الخوف من مفاجآت المستقبل ، فإن أثرها كذلك في ترسيخ نوع من القدورية في ضميره لا يمكن تجاهله . ذلك أن التفسير العلمي للتاريخ لايرفض هذه الفكرة ، فمنعما يبدو لنا أن حدثاً ما قد تكرر في حقيقتين مختلفتين من الزمن فإن تكراره لايمتنى أنه هو نفسه ، ولايمكن أن يكون كذلك ، لأنه في كل مرة يكون حدثاً جديداً بوجه من الوجود .

وهذا ما أدركه ألفريد فرج وعبر عنه في مسرحيته « سليمان الحلبي » . فسليمان يتحدث عن واقعة قتله للقائد « كليبر » فيقول : « انتم تعرفون تماماً ما فعلت ، ورايتموه قبل ذلك آلاف المرات ، فليع السؤال ؟ لكن الكورس التامل في الأحداث والمحب عليها يرد عليه قائلاً : « ولكن المرأة لا تفرى هذا التي للمرة الثانية . أبداً » دائماً هو (لبن) المذنب الطائر والطير « (٢٤) .

هذا إذن موقفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الانسجام بفكرة النموذج التاريخي وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للمفرد الذي يحمله ، والآخر يرى التجربة متجددة على الدوام ، كما أنه يرى حين ينساب من المنبع إلى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمفرداتها الخاص . ومن ثم يتحدد منطقان لاستعداد المادة التراثية (التاريخية) ، أحدهما يراها بذاتها دالة على حقيقة نهائية ، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وأن ما يصدق بالنسبة إليها لا يصدق بالضرورة على الواقع الراهن فضلا عن المستقبل . ومن ثم قد تبدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها - من هذا المنظور - إلا بلسقاط معطيات الواقع نفسه عليها . ومن ثم يصبح كمالها هو في حقيقته كمال هذا الواقع .

وهذا ما صنمه محمود دياب في مسرحيته « باب الفتوح » (٢٥) ، مجموعة الشبائب الماصرة لتفتح بأن ما يرى من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة في جانب منها . وهي - بمعنى خاص منها لواقعها - تحاول أن تتخيل الجانب النقص فتبتكر شخصية المناضل الفكري الذي يريد أن يكون سنداً لصلاح الدين . وعندما يصبح هذا التكامل متولاً من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية إلى شخصية تاريخية ، ولكنها في الوقت نفسه تمنى الكثير بالنسبة إلى الواقع الراهن . ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة المصرية التي اخترعتها أن تلتمح بها على أرض الواقع . وبهذا ينحل المواقف في التاريخ لكي يعود فيلتهم مع نفسه .

٤ -

ومن اللافت للنظر حقاً أن كتاب المسرح حين التفتوا إلى التراث وفكروا في استعادته أو توظيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا - في الأغلب الأعم - إلى العودة إلى التراث الشعبي ، متمثلاً في السير الشعبية ، وفي حكايات و ألف ليلة وليلة ، وفي حكايات للشطار والفنك والصفايك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيتها . حتى المسرحيات التي ارتبطت بشخص تاريخيين لا يتطرق إليهم الشك ، مثل « نازك » لمحمد الرحمن الشقاروي ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمعين يسيمو ، و « سليمان الحلبي » لألفريد فرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن عناية كتابها أساساً بالجانب التاريخي الموقر لحياة هؤلاء للشخص ، بل بما جاوزت به هذه الشخصيات حدودها التاريخية في ضماير الناس .

وهذا الارتباط بالجانب الشعبي من التراث له مغزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطوره تفكيره وما يريه في تقدير الأمور . والمسرح - أساساً - مؤسسة جماهيرية شعبية ، يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل أنه يؤلف ما يؤلف من خلاله . حتى عندما يفلسف الكاتب أمراً من الأمور فإنه لا ينتج إلا إذا راعى منطق الجمهور في التفلسف . وكل ذلك يجعله أشده حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبي لهذا الجمهور ، حيث يجد المادة الفنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، إلى « الموثيقة » الجزئية ، إلى وسائل الأداء المختلفة .

١٤ -

مسرحية « أهل الكهف » مثلاً لتوفيق الحكيم تنطلق من موضوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة إلى الهند » له هي تنوع على نفس الموضوع لا ينفصل عنه ، بحيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة



عام يديلا من نوم أهل الكهف نفس لمدة - في حين تنطلق مسرحية « يا طالع الشجرة » له كذلك من موتيمة الأغنية الشعبية المعروفة في بعض البيئات . وفي مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بمساحة العمل المسرحي كله .

ولكن هناك حالات تلعب فيها الموتيمة الشعبية دورا محدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها في تسليح الموقف فيحدث تأثيره الفعال في المتلقي بطريقة سرية .

وعلى سبيل المثال تحكي لنا مسرحية « ليلة الأندلس » لشوقي عن زواج المعتد بن عباد في شبابه من فتاة جميلة كانت تعمل غسالة ، اسمها « الريمكية » . وفي حوار بين اثنين من أدباء اشبيلية هما ابن حيون وأبو القاسم ، يقول أبو القاسم : (٢٦)

« .. هذا حديث الريمكية يا ابن حيون وهذا خير زواجها ، يعلمه كل من في الأندلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يوم نزول الألفار في هالاتها ، وأنها من عشرين عاما إلى اليوم قدوة عائل الأندلس ، والمثال الأعلى بين أمهاته وملكاتهن » .

إن شوقي هنا يتحرك على مستوى للقصص الشعبي الذي تعرف كثير من حكاياته كيف يصعب الأمير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذاتها وجمالها فيتزوج منها ويجعل منها أميرة .

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية إلى تجسيم بطرح الفقراء في أن ينالوا من ثروة الأغنياء ما يقهر حياتهم ، وإلى تهدئة خاطرهم - من جهة أخرى - يجعل الأغنياء فيلسوفون وينقلبون فقراء (٢٧) ، كذلك يجعل الفريد نرج من التبريزي في مسرحيته « على جناح التبريزي وقامه قفلة » نقطة تقاطع لاثراء الفقراء وأفلاس الأغنياء ، فإذا به يفتق للأموال الطائلة على فقراء المدينة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل أموال الأثرياء .

وكذلك كان الفتي مهران (في مسرحية « الفتي مهران » لعبد الرحمن الشراقي) هو ورفاقه يجلبون الفصح من مخازن الأمير ويفرقونه في أهل القرية الفقراء . الفرق أنهم كانوا يختلسون في حين كان للتبريزي يحال (وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال) دون أن يكون لهم أوله مارب شخصي ، إلا أن يجلبوا السعادة إلى الآخرين .

٤ ب =

أما فيما يتعلق بعناصر الأداء الشعبي فإن المسرحيات التي ارتبطت بالتراث الشعبي ، والتي كتبت شعرا ، كمسرحية « الفتي مهران » ، ومسرحية « سندباد » لشوقي خميس ، وغيرها ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء في السير للشعبية ، في إضفاء الطابع الشعبي على قالبها ، باستثناء مسرحية شعرية هي مسرحية « ياسين وبهجة » لتنجيب منور ، وهي بالأحرى قصيدة درامية ذات نفس ملحمي . ذلك أنه في حين استلضمت هذه المسرحيات اللغة التي طورها الشعر العربي الماصر ، اجتهدت لتجيب منور في أن يروا بين موضوعه الشعبي ولفته ، فاستخدم لغة شعرية مشبعة بعناصر الإيحاء للشعبي . ومن ثم تكامل أسلوبه السرد الملحمي مع هذه اللغة للشعرية ذات النبط الشعبي على نحو يعد تطويرا جيدا لأسلوب الأداء في السير الشعبية .

قد يقال إن قصة « ياسين وبهجة » ، التي عالجها الكاتب في هذا العمل ، إنما مثلت بين يديه ابتداء في شكل « موال » يعرفه أبناء القرية في صعيد مصر ويتغنون به . وإنه من أجل ذلك تأخر بروج ذلك الموال الشعبي وروح الأداء

الشعري فيه ، في حين لم يتوافر في المصدر الشعبي الذي استمد منه الشرفاوي وخميس وغيرهما مثل هذه الزايا • حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولننقل عندئذ أن نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبي في عمله الفني على نحو يتألف كل الائتلاف مع موضوعه • هذا في الوقت الذي تهيأت فيه لكاتب آخر هو شوقي عبد الحكيم نفس الظروف التي تهيأت لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعيمة » في عمل مسرحي يحمل هذا العنوان (٢٨) ، ولكنه لم يفد في كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبي لهذه القصة التي صيغت أصلا في شكل موال كذلك • ولأمر ما لقي عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المثقلين ، في حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية •

على أنه فكرة استغلال عناصر الأداء الشعبي في الأعمال المسرحية قد سيطرت — فيما يبدو — على ذهن كاتب حاول في عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبي عن قرب ، هو الفريد فرج • لقد حاول أن يستغل خصائص الاطار الفني للسيرة الشعبية وطابعها الملحمي في صنع اطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص • ويستوى في ذلك عنده المسرحية التي تعالج موضوعا تاريخيا ، كـ « مسرحية » سليمان الحلبي • ، والمسرحية التي يتصل موضوعها بسيرة شعبية كـ « المسرحية » « الزير سالم » والمسرحية التي تتصل بأحد شخوص القصص الشعبي ، كـ « مسرحية » « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » وغيرها •

وربما لم ترق هذه التجربة ناقلا كالدكتور عبد القادر القط ، فهو يقول في تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « •• من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للاطار الفني للسيرة وسجناته الملحمية ، من حكاية سرودة للأحداث ، ونقل سريع بين المشاهد • على أن هذا الانسحاق وراء بعض مميزات هذا الاطار لم يكن عند المؤلف شيئا تلقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية في هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبي » • (٢٩) ومع ذلك فقد لحظ الناقد العلاقة بين هذا الاطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعداده لتقبل هذا الاطار في الحالات التي يكون فيها ملائما لموضوعه •

على أن الفريد فرج لم يكف في مسرحيته « الزير سالم » بما قنع به في « سليمان الحلبي » من استغلال للطابع الملحمي في سرد الأحداث وكثرة المشاهد ولتنقل السريع بينها ، بل حاول في « الزير سالم » ، بخاصة في موطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوي للسيرة الشعبية : (٣٠)

« الرسول : حدث شي عجيب • شي مدهش • ذلك أن الأمير سالم الفوار ، في ألف الف فارس جبار • اتهم مضارب بكر ومدبرتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم • فما صمدوا لهجته الشجاعة ، الا أقل من الساعة • ثم انهارت جعولهم ، وتفرقت بيوتهم ، وهربت أبطالهم ، وتبدت رجالهم • • » الخ

وهو في « علي جناح التبريزي » •• يستغل أسلوب القص في « ألف ليلة وليلة » ، ناقلا هذه الأسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرته على إشاعة سحر الحكاية الشعبية في جمهور المثقلين ••

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بما له من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة المروية بين كونه مجرد سلسلة من الأحداث وللواقف إلى سماء الخيال والتأمل • حيث تتشكل الدلالات في ضمير المثقل على مستوى أرحب وأشمل • وهو من أجل ذلك ينصب في التذييل الذي كتبه للمسرحية إلى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أي إيهام واقعي • ذلك أن الاطار الواقعي — في رأيه — كقيل بأن يقتل العمل كله ، ويغوى به من السماء إلى الأرض ، « وعندئذ ستتحوّل هذه الحادثة المنحرفة ، التي تستمد جمالها من طابع الحوادث الشعبية ، إلى مجرد قصة محال واقعية وزخرفية » (٣١)

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات النص الشعبي في هذه المسرحية كما هي ماثلة على وجه الخصوص في « ألف ليلة و... » ، في نسجه لقصة التبريزي وتابعه ، مضمونا وأداء في وقت متواحد ، حتى يضمن لها ذلك التأثير السحري الغريب في التلقي ، والتغلغل في عالمه الباطني ، مثيرة أشواقه الكامنة للغامضة ، ملبية مطالبه الحيوية الأزلية .

على أن غلبة الاتجاه إلى توليف العناصر الشعبية في المسرح ، مادة وإداء ، لا يعني غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوليف نهائيا ، وإنما يحدث هذا التوليف بطريقة جزئية في سياق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الغطاء والوضوح .

إن الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تنسرب أحيانا إلى قلم الكاتب ولكن بهد أن تتصور بما يلائم السياق الجديد . وهي في صورتها المنحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعي في النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية . على أن قليلين من الكتاب هم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو .

في مسرحية « الفتى مهران » - على سبيل المثال - نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

بجير (القاضي) : كيف تشعكن وسط الرجال

أنه وثق ، أنه حرام

سلمي : لم يا شيخ عجر ؟

بجير : اسمي القاضي بجير .

طه : (ضاحكا) كد تشابه البقر .

فاسم للقاضي تحود على لسان سلمى - بدافع نفسي - من بجير إلى عجر ، وهو مشين . والتشابه الميموني بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير في عقل طه فكرة تشابه الأسماء . وكان في وسعه عندئذ أن يعلق بقوله : تشابهت الأسماء . لكن الأمر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فربما ذلك رغبة في الميسخريّة من القاضي وتحقيره . ومن ثم استندعت فكرة التشابه ، مع كلمة عجر ، للضيفّة القرآنية « إن البقر تشابه علينا » في عقل الكاتب ، فأجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجرأها على لسان طه .

وكذلك نقرأ : (٣٣)

مهران : أنت تكذب . أشهد الله عليك .

عوفى : هو حق إني حق .

مثلا أنك تنطق .

فربما قول عوفى هذا في عقل للكاتب الآية الكرّمية : « وإنه الحق مثما أنكم تنطقون » . ولا تخفى خصوصية استخدام « إن » مع ضمير التوصل في هذا السياق .

وكذلك نستمع إلى الراعي وهو يسأل ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ ويك يا مهران أقبل ا » (٣٤) فإذا بالمباراة الأخيرة تستدعي في نفوسنا صورة البطل عنتره بن شداد لكي نمكسها على الفتى مهران ، وذلك بين خلال قول عنتره في مملقته وولاية عن الأشرار : « ويك عنتر أقدم ! » فالضيفّة هي نفس الصيفة ، والكلمات هي الكلمات ، والمخالفة بين « أقبل » و « أقدم » ليست جوهرية .

وعلى كل هذه الحالات يبدو توليف الصيغ التراثية مباحثا أو يخرّب إلى المباشرة .



ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفاءً . وفي « مأساة العلاج » - على سبيل المثال - نقرأ قول العلاج : « .. إن الوالى قلب الأمة ، هل تصلح الا بصلاحه ؟! » (٣٥) وبقدر من التأمل ندرسك ان صلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوى الشريف : « ان فى الصدر مضفة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » . فهذه المضفة هى القلب . وحين استمعى الأداء الشعرى لكلام العلاج هذا المجاز : « الوالى قلب الأمة » ، تم - بطريقة سرية - استلهم الحديث فى موضوع الصلاح نصاً ، فإذا ما استنبر الحديث النبوى فى نفس المتلقى ادرك ان المؤلف قد قال أيضاً - وبطريقة ضمنية - « هل تفسد الا بفساده ؟! » .

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفاً ايجازياً ينطوى على قدر غير يسير من الخفاء .

واكثر من هذا خفاء أن يستخدم للمؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها هيكلها البنائى الخاص ، مستغلاً فى هذه الحالة المنطق البنائى لهذه الصيغة اللغوية . وفى أغلب الأحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الأولى .

ولعله من المطريف هنا ان نقف على قول « صابر » ، أحد الفلاحين الموالين للفتى مهران : (٣٦) .

انا فلاح ، ولا اعرف هذا الأمر كله .

.....

نحن لا نجنى من الشوك العنب (١)

نحن لا نصد القمح من المستنقعات (٢)

فن حسن الخط ان يثبت المؤلف الجملة (١) التى هى صيغة مثل معروف . ذلك ان الجملة (٢) ليست الا توليداً من الجملة (١) ، وكلتاهما قائمة على التقابل التمازى بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب فى الأولى ، والمستنقعات والقمح فى الثانية . وهو ما يثبت الجملتين هنا - بداهة - من اجل أن يقدم الينا نموذجاً توليدياً من صيغة تراثية ، فالأغلب انه عندما أثبت الأولى أدرك أن التكلم فلاح فقير يعمل فى فلاحه الأرض ، وأن لقصة العنب (القمح) هى أكبر همه . ومن ثم تحول الكاتب فركب للجملة الثانية لكى تكون ملائمة لمنطق ذلك الفلاح النفسى .

اقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بمنهج لغوى بالغ الصرامة والدقة .

ومن الواضح هنا أن فكرة التمازى بين المتقابلين ، سواء أكانا الشوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست أساساً فكرة الكاتب ، فالتراثية الثانية مولدة - كما رأينا - من الثانية الأولى . ولكن كم من هذه الأبوية الدلالية يتسرب من التراث ، خالفاً صيغته اللغوية الأولى ، لكى يعود فيبرز على قلم الكاتب لمحدث فى صيغة لغوية مقابرة !

○ =

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحى وتراثه الى أنه يتصل به بقدر ما يتغصل عنه ، وآله يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله . ذلك انه يقف برجل فى التراث وبالأخرى فى واقعه . وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والانفراق ، تبلورت على ايدى كتاب المسرح مجموعة من القيم ، كان الواقع يطلبها فى إلحاح ، ويشجب إضدادها ، هى قيم الكرامة والحرية والمعادلة .

والكرامة نفى للذل والمهانة ، والحرية نفى للمبودية ، والمسدالة نفى للنظم .

ولأن هذه القيم الإنسانية عامة في طابعها لم يكن على كاتب المسرح ياسر نبي أن يستلهموا تراثهم ما يعينهم على إبرازها وتأكيدها . وليس معنى هذا أننا نعود فنقبل فكرة النموذج التاريخي المتكرر ، وأنه لا جديد تحت الشمس . ذلك أن وعي الإنسان بهذه القيم ، وقضائه من أجل تحقيقها ، يرتبطان في كل زمان ومكان بطورونه الموضوعية الخاصة . إن هذه القيم - بمثابة أخرى - تمثل أهدافا إنسانية عامة توجه تاريخية للإنسان المتغيرة على الدوام .

— ١٥ —

ولنتأمل الآن كيف اختلفت قيمة « الكرامة » على عقل الكاتب المسرحي ، وكيف استنبطتها في تراثه .

في مسرحية « عنتره » لشوقي يقابل المؤلف بين شخصي عنتره ، فارس الحرب وحامي الحمى ، وصخر الخيال إلى الدعة والسلم والاستمتاع بالجمال (٣٧):

صخر : ما الذي قلت ؟

عيلة : قلت ما قيمة لباس وصفرت عندنا الأبطال .

صخر : إنما قلت : تأخذ الذئبة الذئب -

وتعطى اللبادة الرثيالا .

وإذنه الناس لا ينهم ، ففديها

صخر الله للنساء الرجالا .

عيلة : لا تريد الرجال يا صخر إلا

جبنام ، لالة ، اندالا .

صخر : بل أريد الحياة خيرا وصلحا

ليس شرا سبيلها وقتالا .

أريد الجمال لهذا الجمال وإبقى الشباب لهذا الشباب

.....

عيلة : جعيل وليس يطامى البيوت ولا مانع من يد ماله

إذا ما عوى الكلب شل السلاح وبلى من أخوف سرواله

يجود بزوجه للمفتر ويرمي إلى الذئب أطفاله

في هذه القطعة الحوارية يبدو واضحا أن عيلة ترفض في شخص صخر صورة الجبان الدليل الذي لا يحسن عرضه ، أي الفائد لكرامته ، وإن بدا في سمته جعيل وأبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المسوار حامى الديار ، الذي يسعى للقتال والقتال عند أول بادرة .

ويبدو أن شوقي ظل مؤثرا طوال المسرحية بين فكرة السكرامة وعنف الفروسية . فصخر في صراعه مع غريمه لم يهزم كل الهزيمة ، وإن لم ينتصر كل الانتصار . لقد مضت الأحداث به حتى أوشك أن يرف إلى عيلة . ولكنه لم يمت . في آخر لحظة - بحيلة ما ، لكي يتجدد بدلا منها القنص المسيحية الأخرى « ناجية » ، التي أحبته لشخصه . فمظهر النضج في شخص صخر ، في مقابل يداوة عنتره ، هو ما خلق هذا التوتر في عقل شوقي . وهو توتر أعلن عن نفسه في مسرحيته « مجنون أبل » ، كذلك في مسرحية « حوراء بين هند وليل في المفاضلة بين المدينة للناعمة والبادية الخشنة (٣٨) »

لكن شوقي ما لبث أن حسم هذا الموقف في مسرحيته « أميرة الأندلس » .
 فبعد أن كشف المعتمد بن عباد لصفيوه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء
 وزير الملك ألفونس عليه بالإهانة والقول الجارح والتهديد الوقح ، وكيف أنه
 لذلك استحق القتل - يقول : (٣٩)

« ... إن الأسد العربي لا يشتم في عريته ، وإنه لو غلب على غايته حتى
 لم يبق له منها إلا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الانس والجن أن
 تنفذ إلى كرامته من قلب هذا الشبر » .

لقد استقر شوقي أخيراً على أن الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن أن يكون
 على حساب الكرامة .

فاذا انتقلنا إلى كاتب معاصر كالفريد فرج وجدناه يعلى من شأن هسده
 القبية ، ويرفع بها إلى مستوى وجودي يجاوز كل للمواقف الجزئية التي عرّض
 لها شوقي . فهو في « سليمان الحلبي » يجرى على لسان سليمان قوله مناجيا
 نفسه (٤٠) : « .. إن كان تمنع على بعضك أن يكون تمنا لبعضك فمن اللذلة
 أن تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة » . ثم يعود في « الزير
 سالم » ليسوق الحوادث التي عن قتل التبع حسان لربيعة (٤١) :

هجّس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن أيركع مثلنا

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجّس : يا ثمن الكبيراء !

مرة : لا ، فما تأم أخى غير لحظه ، إنما نحن الذين شهدنا بالعين كسل
 التفاسيل وعشناها بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ونمضغ الهوان ..

هجّس : ويا ثمن اللذلة !

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقاً على
 في موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها تمنا له . وإيضاً
 فإن مرة وغيره ، الذين اشتروا الحياة ، إنما دفعوا تمنا لذلك العار والمذلة
 والهوان .

ولا شك في أن استنبات هذه القبية في التراث وبلورتها على هذا النحو
 إنما كان يمثل ضرورة يلح الواقع في طلبها وتأكيدها .

٤ ب -

والحرية قيمة إنسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة
 على السواء . وهي - كما قلنا نفي للمبودية على المستويين ، الفردي والجماعي .
 لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد إلا في إطار الجماعة فقد نشأ من هذا السؤالان
 التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حراً في مجتمع مستبد ؟ وهل يمكن - في
 إطار مجتمع حر - أن يعيش الفرد مستعبداً ؟

ولأن قضية الحرية تناقش على مستويات مختلفة ليس هذه مكانها فإتنا
 نقصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع
 كما تمثلت في الأعمال المسرحية التي استنبتت أفكارها في الإطار التراجي .

لقد واجه شوقي قضية الفرد المستبد في مجتمع يدعى لنفسه الحرية ،
 محتملة في شخص عنترة بن شداد . لقد كان عنترة هذا يبحث لنفسه عن مكان

بين الإحرار • وهو لذلك ينظر في كل ما يميز السيد المر فيصطنعه لنفسه حتى
يبن فيه السادة • وقد تواتيه الظروف لكي ينتزع من الجباة الاعتراف به
سيما حرا انتزعا • ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية في منظور شوقي لم تمثل بوصفها قضية رجل يريد
أن يتحرر ، إذ ما قيمة أن يتحرر عنقرة والمجتمع كله فاقده لحرية ، يستعبده
الأجنبي ويستذله ؟ ، وإنما تمثلت - أساسا - بوصفها قضية مجتمع بأكمله .
فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه • ومن أجل ذلك تحول شوقي بذلك
الصراع للفردى المحدود ، للمائل في ضمير عنقرة ، إلى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

الأول : (لعبلة) يالك من مكابرة نظن في الأكاسرة

وتلن المناذرة

الأخر : عبلة تنطق الذهب لو كنت تعطل الخطب

الأول : وما الذي ترمي له ؟

عبلة : أرمي لتحرير العرب •

الأول : تحريرهم ممن ؟

عبلة : من القيد

الأول : وكيف قيدوا ؟

عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا

وحين يصبح تحرير الوطن هو القضية الأولى يرتفع صوت عبلة قائلة :

الا بطل نلتقى حوله ••

يلك من الرق اعتاقنا ؟

وفي تصورهما أن هذا البطل المهيأ لجميع الشمل وتحرير الوطن هو عنقرة
نفسه • لأن حرية التي يبحث عنها لن تكتمل إلا إذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

فرغام : (متحدثا عن عنقرة)

أحمد من لا يحصم البيد غيره

إذا زحفت من أرض كسرى الجحافل ؟

أحمد من يرجى لتأليف قومه

إذا اختزلت تحت الملوك القبائل ؟

وهكذا يتطور المفهوم المبدئي لحرية الفرد الحقيقية في أنها لا يمكن أن
تتحقق إلا في إطار مجتمع حر •

فإذا انتقلنا إلى كاتب مسرحي معاصر كمحمود دياب وجدناه في • باب
الفتح • يؤكد أن الشعب الحر لا يمكن أن يوجد إلا في الوطن الحر (٤٤) •
وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من أفراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة
دون أخرى ، أو فرد دون فرد •

ومن قبل شجوب فاروق خورشيد في مسرحيته « أيوب » تحرير يهودية
فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهما (٤٥) :

بلد : إذن أيها العبد ماى أنت حر ••

.....

صوفى : انتعلى ارادة الخائف ؟

اليفاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا .

بلند : أي إرادة الخالق أم إرادتنا نحن ، من نملك ، من نستعيد ؟

وهو في هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئي وكأنه امر مفروغ منه ، بل يحاول - من خلال معاشته للواقع - أن يجدد « تمييزات » حرية الأفراد والجماعات ، فيتمشكها في حرية التفكير حين تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالقطيع ، وفي حرية الإرادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابيا وسلبيا ، وفي تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شيء واضح محدد . وكل هذه المبادئ إنما تبرز من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب بين جماعة الجن المتبردين الذين حبسهم النبي سليمان ذات يوم .

وقد رأينا من قبل كيف أن نحن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون نحن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادي » السيد « بلند » تجري محاكمته فنقرأ فيها هذا الحوار : (٤٦)

اليفاز : يا المصيبة ! العبيد يقتلون السادة . هذه نهاية العالم .

مادي : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه .

أيوب : ولكنهما الآن مغلولتان يا مادي .

مادي : قلبي طليق حر يا سيد .

اليفاز : قلب قاتل مجرم .

صوف : ويد خائن لوئها دم سيده .

مادي : ربما أيها السيد ، ولكن نفسي راضية .

.....

كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلند ؟

مادي : نعم .

كبير الكهنة : وتقر ؟

مادي : وأقبل حكمكم .

وحين يصدر الحكم بالاعدام على مادي يعلق أيوب قائلا : ما إقبح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، إمتى للكرامة والحرية ، في فداحة ثمنهما .
الهما قيمتان يحق للإنسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وإن دفر في سبيل ذلك حياته .

٥ ج -

وتبقى القية الثالثة ، وهي العدالة . ونسجل هنا ملاحظتين أوليتين :
الأولى أن العدالة من حيث هي قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح في البداية بقدر ما شغلته في الستينيات من هذا القرن . ولربط ذلك بالمد الاشتراكي في تلك الحقبة واضح ومفهوم . والثانية أن شخصية القاضي في معظم المسرحيات التراثية التي ظهرت كانت شخصية كريمة ، تسمى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط في الغالب بشخص الحاكم لتكون أداة في يده لتحقيق ما يريد ، أو هي تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، ممدانة ورياء وتقرى من السلطان وذوى النفوذ . وهي متورطة في الظلم غالبا .



ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبي من السير والحكايات الشعبية . ويصعب أن نشير في هذا الصدد إلى شخصية القاضي « عتبة » في سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، (٤٧) فقد اخترعته السيرة لكي تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أطنابها في الداخل ، فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على المعرب للروم . هو إذن شخصية رمزية .

والحق إن الفساد الداخلي في البلاد يبلغ الرمز إليه أقصى دلالاته عندما يجسم في شخصية القاضي ، لا لهدف إلا لأنه رمز المدالة أصلا - حتى مع نزاهة القضاء في العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقي هذا الأثر التراثي يوظف بشكل ملحوظ في المسرح بخاصة ، دلالة الواقع الداخلي . ذلك أنه إذا كان صرح المدالة مغربا فلا بد أن يكون الخراب قد عم كل شيء .

والآن ، هل لعب التراث دورا في بلورة قضية المدالة في عقول كتاب المسرح ؟ وكيف ؟

نشير ابتداء إلى أن العلم بالمدالة ييسر جانبا على كثير من القصص والحكايات الشعبية . ويحدثنا ألفريد فرج عن نفسه كيف تعلم من ذلك القصص الشعبي أن العلم وإن لم يحدث في الواقع ما يزال يمرر عن حقيقة أحسن وأبقى ، وأن الإنسان منذ آلاف السنين وإلى أن صاغ حوادث ألف ليلة ، وقبل أن يتفقد ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتماعي ، « كان يعلم دائما - في جبه وفي هزله - بالعدل اللائق » ، (٤٨) أو هكذا تكلمت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بألف ليلة وتأمله فيها .

لا غرابة إذن في أن تلج قضية المدالة على ذهنه الصالح عتيقا ، وأن تطرح عليه عددا من الأسئلة الجارية ، في مقدمتها هذا السؤال : هل يتطابق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبي لصا حريزا للشرطة فسقطت بنته نتيجة لذلك في السجن ، فهل يكون سقوطها هذا ثمنا للمدالة ؟ ياله إذن من ثمن ! وهو في حيرة في تقدير ما صنع يطلب اللون من الشيخ عبد القادر (٤٩) :

سليمان : ... أجريني !

عبد القادر : لا ملاذ لك إلا في الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

ثم تبليغ حيرته أصحاحا عند تقدير مامو مقسم عليه من قتل كبير ، فعلمية القتل في ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة ، ولكن ماذا يكون بعد ذلك - المدالة أم الظلم ؟ هنذا - كما يقول - هي المعضلة . هذا السؤال الذي يصعب الكون فلا يجيب عنه . وماذا يمكن لإنسان يؤرق هذا السؤال أن يصنع ؟ الزير سالم يقول : « ... فلننظم السالم ولنؤلفه شلر مدر حتى يجيب عن سؤالنا » (٥٠) .

سليمان الحلبي والزير سالم كلاهما لم يكن يبيح عن العدالة التي يمكن أن يحققها القانون ، بل عن المدالة المطلقة ، ولهما كانا يبحثان بذلك عن المحال .

لقد رأى الزير أن قبول الدية في مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وأن قتل خير من في قبيلة القاتل بدم أخيه القتل لا يكفي لتحقيق العدالة الكاملة ، وإنما العدالة الكاملة تتمحق في أن يمرد كليب حيا كما كان . وهذا هو المعالج ولكنه هو ما كان الزير يريد : (٥١) .

سالم : .. لا خير في شيء إلا أن يكون ما أريد ، والعمل السالم هو ما أريد .

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له إلا أن يروى سيفه من دماء اليكربين قاتل أخيه ، ولكن ذلك لم يكن ليحقق له مطلبه ، فلم يكن الزمن ليستدير فيعيد القتل إلى الحياة .

ولم يكن سليمان الحلبي والوزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فمدح نلتقي عند الدكتور سمحان في مسرحيته « سنت للذك » بشخصيتين آخريين هما « الحاكم بأمر الله » و « ريدان » ابن القاضى الذى أعلمه الحاكم ذات يوم طلبا .

لقد كان الحاكم ممذبا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من أجل أن يحقق العدل الكامل :

« .. لابد أن أحصل على اليقين الكامل ، إذ كيف أقيم العدل الكامل دون أن أصل إلى اليقين الكامل ؟ كم من الآلام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عيننا الإنسان الأعشى ! » (٥٣) .

أما « ريدان » فقد كانت مأساته أخيه بناساة الوزير نبال . لقد قتل بوه ظلما ، ومن ثم فإنه يطالب - تحقيقا للعدالة - بمودته حيا : (٥٤) .

ريدان : أنا طالب المستحيل .. أقل من كده مغيش .

سنت الملك : المستحيل ؟

ريدان : أيوه .. ترجى أبويا حى زى ما كان ، والأمش حيكفىنى فيكى أنت والحاكم يعود العالم دم .

وحين أستقصى على الحاكم أن يصل إلى اليقين الكامل من أجل تحقيق العدالة الكاملة ، أشمل الحريق فى المدينة كلها ، ووقف يتأمل (٥٤) ؟

الحسين (القائد) .. مين أنت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ مين أنت حتى تشمل فى كل شيء النار ؟ النظام مع المظلوم .. القاتل مع القاتل .. السابق مع المبروق . أنت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرلين ؟

الحاكم : (ممدبا) أنا حرقتها لأنى طالب المستحيل .. العدل الكامل أو لا شيء ، الطهر الكامل أو لا شيء ، الفردوس ، أو العالم كله يبقى كومة رَمَاد ... كل شيء أو لا شيء .. المستحيل » .

وقد تولد فى خلال البحث عن هذه القيمة المطلقة ، معنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار للتكميلية ، تمثلها الكتاب أيضا فى الإطار الترائى .

٥ ج - ٩

وأول هذه الأفكار يقول أنه ما دامت العدالة - الحققة هى العدالة الكاملة فإن نصف العدالة عبث (٥٥)

عبد القادر : سنتقنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم .

وقد تميتت هذه الفكرة عند سليمان الحلبي عندما رأى أنه فى مقابل القصاص من لص ، كان إهدار لحياة إبنته ، فهذا هو نصف العدالة .

وعندما رأى الوزير سالم وهو يحضر أن « هجرس » ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية ، رأى فى هذا « بعض العدالة » .

وعلى مستوى نصف المئالة للرفوض تأتي كل اصناف الحلول : (٥٦) ،

على : الكلام القوي يقوى ثقة المريض في طبيبه ، وهو نصف الشفاء .

لقلة : نصف الشفاء لن يتخذ حياة المريض .

وفي مسرحية « باب الفتوح » نقرأ : (٥٧) .

اسامة : لقد شاخت أمتنا يا زياد وترهلت ، وأثمت فيها الأورام .

المجموعة : وما عادت تجنى فيها سبل العلاج الموقوتة .

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التي لا تقبل الحل الوسط ، أو لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

المجموعة : حرب أو استسلام

ثورة أو خنوع

حياة أو موت

أمور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن المغررين بالحل الوسيط ان نفتار أحد الحلين .

... الحل الوسط هو الاجنوي ، واللامنى ، هو الاثري .

٥ ج - ٢

والفكرة الثانية تقول ان أسلوب الانتقام ينافي العدالة . قد يكون القتل في بعض الأحيان تحقيقا للعدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) .

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل سارى عسكر ، ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أنتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم ، أقتل قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه .

وهذا المعنى هو سب البطولة التي أدركها الفريد فرج في شخص سليمان (الحلمى) . وهو نفس المعنى الذى فسره بطولة الزير سالم ، الذى ظل لسيرة القهوجية جاذبيتها على مر الزمن . « فالانتقام الدموى لا يمكن أن يكون مناسا بطولة لبطل ، الانتقام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق إلا بالتصاص العدل (٦٠) » . ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموى ، بل بطولة تنطوي في جوهرها على رغبة في تحقيق العدالة الكلية المطلقة ، أى العدالة التي تتجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية إلى العدالة للمكونية .

الانتقام إذن عمل شرير خبيث ، لا يمالج ولا يبرىء ، ولا يقر حقا أو يبطل ياطلا ، بل هو في حقيقته جريمة : (٦١) .

الحلاج : ما اتعس أن نلقى بعض البشر ببعض البشر

ونلأوى أئما بجريمة .

وفي « باب الفتوح » يقول اسامة : « ليس من خلقنا أن نقاتل عدوا لكفى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا إلى الحياة أبدا » (٦٢) .

٥ - ج - ٣

ان معظم الشخصوس التراثية المسرحية اللذين نسجت مأساتهم من موقف يتجاوز عمومهم الشخصية لوصفهم أفراداً ، بل ربما جاوز في بعض الحالات عموم مجتمهم الأتية ، كأولئك اللذين شغلوا بالعدل للكمال ، وكل فعل إيجابي كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية . . الخ - كانوا شعراء في طريقة تفكيرهم للأشياء ومحاولتهم فهمها . وهم كذلك لأنهم يقولون للقصص ، فما كان قول القصص يؤدي بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم في أعماقهم ينظرون على روح الصوفي الشاعر ، الذي يستبد به قلق وجودي إزاء كل شيء ، لا يكاد يكف أو ينتهي ، إزاء نفسه وإزاء الآخرين ، وإزاء الكون وما وراء الكون ، والذي يولّد هذا القلق في نفسه أشواق الحق المطلق ، والعدل المطلق ، واليقين المطلق . ولا بأس في أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر .

ودون استغناء ، يبرز أمامنا من هؤلاء « شهياري » الحكيم ، و « مهيران » الشرفاوي ، و « حلاج » عبد الصبور ، و « سليفان » و « سالك » الفريد فرج ، و « حاكم » مرجان . ومن الطريف أن يكون ظهور هؤلاء الشخصوس على المسرح في حقبة الستينيات ، باستثناء شهريار .

لقد انهك هؤلاء جميعاً في قضاياهم الكلية ، ومع ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى ان المتصوف الرسمي منهم لينطلق في « مأساة الحلاج » قائلاً : (٦٣) .

وهل تمنعنا الغربة أن نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن نضع كيد الشر عن أحبابنا المضطهد ؟

تري أتكون هذه الظاهرة إحياء مطورا لمنهج الصوفية الإيجابية التي عرف تراننا عدده كبيراً من نماذجها عبر الزمن ، في حقبة كان التفكير فيها يتجسّد بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذا ما افترض . وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب في عصرنا الحديث .

مكثراً تبدو أمامنا الخطوط العامة لتلك الحوار الذي أقامه المسرح مع التراث ، مفيداً منه ، وموظفاً له ، على المستويين الشكل والموضوعي ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما أحرزه الوعي بطبيعة العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور . وتبقى بعد ذلك الحقيقة التي يصعب النزاع فيها ، وهي أن ارتباط المبدع بترائه ضرورة لا تكاف له منها ، إذا كان يهدف حقا الى المشاركة في صنع ثقافة قومية متطورة .

- (٢٩) د. عبد اللطيف الأطي : في الأدب العربي الحديث (مكتبة الفصحى ١٩٧٨) ص ٢٥
(٣٠) الفريدي فرج : الزير سمائل - سلسلة مسرحيات عربية - (دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٦٧) ص ٦٨
(٣١) الفريدي فرج : عل جناح التبريزي ولأيه لغة - سلسلة مسرحيات عربية - (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - نوفمبر ١٩٦٨) ص ١١٥
(٣٢) عبد الرحمن الشرفاوي : الفن مهول - المكتبة العربية رقم ٤١ (دار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦) ص ١٠٩ - ١١٠
(٣٣) نفسه ، ص ١٧٦
(٣٤) نفسه ، ص ٥٦
(٣٥) صلاح عبد الصبور : مأساة الهلاج - (دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥) ص ٤٥
(٣٦) الشرفاوي : نفسه ، ص ١٢٨
(٣٧) شوقي : معتزة ، ص ١٤ - ١٥
(٣٨) شوقي : مجنون ليل ، ص ١٠ - ١١
(٣٩) شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٤٦
(٤٠) الفريدي فرج : سليلان الحلبي ، ص ١٠٩
(٤١) الفريدي فرج : الزير سمائل ، ص ١٨
(٤٢) شوقي : معتزة ، ص ٧٨ - ٧٩
(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠
(٤٤) محمود دياب : باب الفرج ، ص ٥٣
(٤٥) فاروق خورشيد : أريد - سلسلة مسرحيات عربية (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص ٤٩
(٤٦) نفسه ، ص ١٤٢
(٤٧) راجع د. ليلى إبراهيم : سيرة الأميرة ذات الهبة ، دراسة مقارنة - (دار الكتاب العربي) ص ٦١
(٤٨) الفريدي فرج : عل جناح التبريزي
(٤٩) سليلان الحلبي ، ص ٦١
ص ١١٦ - ١١٧
(٥٠) الزير سمائل ، ص ٢٧ - ٢٨ ولأول مرة كتب توظيف الحكيم في مقامة مسرحية د. طالع الفجر () ص ٢٤
(٥١) نفسه ، ص ٧٧
(٥٢) د. سميح سرحان : سيرة الملك - (القاهرة - بيت مشعل عل المسرح القومي في موسم ١٩٧٧ - ١٩٧٨) ص ٦٦
(٥٣) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤
(٥٤) نفسه ، ص ١٠٤ - ١٠٥
(٥٥) سليلان الحلبي ، ص ٨٩
(٥٦) عل جناح التبريزي ، ص ٢١
(٥٧) باب الفرج ، ص ٥٧
(٥٨) نفسه ، ص ٦٤
(٥٩) سليلان الحلبي ، ص ١٤٦
(٦٠) الزير سمائل ، ص ٧ من المقامة
(٦١) معتزة الهلاج ، ص ١٨٥
(٦٢) باب الفرج ، ص ١١٠ - ١١١
(٦٣) مأساة الهلاج ، ص ٦٩

- (١) راجع للتفصيل من هذا الفن مقامة أبي زيد القزويني لكتابه (مجموعة أشعار العرب) .
(٢) انظر طبقات القسطنطينيين لابن العديم ، ص ٢٤٤
(٣) انظر القزويني لابن العديم ، ص ١٧٨
(٤) انظر طبقات الأعيان ٢١٠/١
(٥) أحمد شوقي : مجنون ليل ، ص ٥٣
(٦) نفسه ، ص ٨٩
(٧) نفسه ، ص ١٤ - ١٥
(٨) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٢٥
(٩) نفسه ، ص ٢٣
(١٠) نفسه ، ص ١٣٦
(١١) انظر كتابنا : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - الفصل الخامس : الصراع بين الإنسان والزمان .
(١٢) راجع آزاد الكندوس تريس عوش : الأهرام في ١٩٦٤/٤/٢٩) والكندوس عبد القادر اللط في حديثه عن مسرحية « ليال الحصاد » لمحمود دياب (مجلة المسرح ، عدد يناير ١٩٦٨)
(١٣) انظر د. علي الزاوي : المسرح في الوطن العربي - (عالم المعرفة - الكويت ، يناير ١٩٨٠) ص ٩١ - ٩٢
(١٤) سلسلة « المسرحية » - (المند الفاسي ، يوليو ١٩٦٥ .
(١٥) أمثال الفريدي فرج في « حلاق يشهد » و « عل جناح التبريزي ولأيه لغة » ، و « رشاد رشدي في « القاري يا سلام » ، ومحمود دياب في « ليال الحصاد » .
(١٦) نشرت مع مسرحية « رجل طيب في ثلاث حكايات » للكتاب نفسه في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
(١٧) انظر عل سليلان الحلبي : مسرحية « واضعنا » لأبراهيم العريضي ، ومسرحية « سيف بن ذي يزن » ومسرحية « الملك أروى » للكندوس محمد عبد غلام .
(١٨) أحمد شوقي : معتزة ، ص ٧٧
(١٩) ميمنه بسميسو : ثورة الزنج - (الأمصال المسرحية - يناير البوابة ، بيروت ١٩٧٩) ص ١٣٤ - ١٣٥
(٢٠) فاروق خورشيد : حيلكم بلاطة - (حسن ثلاث مسرحيات) مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٦) ص ١٨٨
(٢١) نفسه ، ص ٢٠٦
(٢٢) نفسه ، ص ٢٢٢
(٢٣) نفسه ، ص ١٧٢ - ١٧٣
(٢٤) الفريدي فرج : سليلان الحلبي - (دار الكتاب العربي ١٩٦٦) ص ١٥٢ - ١٥٣
(٢٥) محمود دياب : باب الفرج - نشرت مع مسرحية « رجل طيب في ثلاث حكايات » في مجلد واحد - (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤)
(٢٦) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٥٨
(٢٧) راجع كتابنا : فصول القصص في السوفافون ، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ٢٢١
(٢٨) شوقي عبد الحكيم : حسن وقصة - نشرت مع مسرحية « الملك مهول » في المند السابع من سلسلة « المسرحية » - ديسمبر ١٩٦٥

البنيات التراثية

في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا

ان قضية العلاقة بين الموروث والورث هي قضية اشكالية في الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة في الفسبوس ، يلفد بعده التاريخي المتعاقب ، ويكتسب بعدا مكانيا تراكميا ويعيش في الحاضر كوحدة متكاملة في متناول الوريث . غير أن التراث يتميز في آن واحد بالسلب والايجاب، ويعمل في طياته تناقضات اساسية . فالعرب اليوم يشعرون أن تراثهم مجيد وأنه أسهم في صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه في نفس الوقت منفصم عنها ، حيث أن ما يعرف بالصر الحديث بدأ في الغرب في عصر النهضة في الوقت الذي املت فيه الحضارة العربية - لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية في مرحلة صمودها نحو الحضارة الحديثة ، أي في مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها في وقت لاحق ، قد نعدده ببداية القرن التاسع عشر ، في إطار اشكالي هو إطار العلاقة الاستعمارية .



البعيد - التريب من نفسه ، وأن يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتحلة في نفسه وفي واقعه ؟ ان الفنان العربي يصقل عبه من خامة غربية واشكالية ، ويبنى على تربة مائمة غير صلبة ، فتراثه هو في تزامنه تراث مجيد وتخلف في آن واحد - هذا بالاضافة الى أنه يعيش حالة على حضارة العصر السائد - وهي الحضارة الغربية - في علاقة صراع وتوتر .

والتراث الذي يعيش في نفس الوريث هو تراث مزدوج : تراث بعيد مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد أن الفنان العربي نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هي في نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير أنها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربي ، إذن ، أن يوائم بين هذا التراث

فى روايته على أساس أن المرء هو حبيبة ما يقرأ
ويغذى معارفه ويشحن تأملاته :

المرء حبيبة ثقافته ، وبما أن الثقافة
مصدرها اليوم الكتب الغربية ، أو الجامعة
بمنهجها العلمية التى مصدرها الثقافى هو
أيضا الغرب ، إذن فالثقافة حبيبة غربية
— أى أنه لا صلة لفكره فى أعماقه بطقته
وأرضه ، الخ ..

والذا كان مثقلا ثقافة غربية دينية تقليدية ؟

— سيقولون ، لا ريب ، انه هو أيضا حبيبة
رجمية ، حبيبة فكر سالى مثالى . يستنكف عن
الطبقة والأرض ..

— والنتيجة إذن ؟

— نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هى تقطيع لصلاب
الانسان بطقته وأرضه ، أى أنها نوع من
الخيانة .. (١)

إن الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ،
لانها انفصام عن التربة التى يعيش فيها الفنان
العربى ويرتفع فيها فنه . والذى الذى يزيد
من تعقيد القضية ، هو أن هناك مجموعة من
المحوقات ، تقف فى سبيل الفنان العربى فى عملية
استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف
فى طريق تفاعله معها لتعاكس صنيعها ومصميا
يفجر طاقاته وتنشأ الإشكالية بالنسبة للفنان
العربى من عدد المحقات التى تتوق أمكانية صهر
الروايد الثقافية التى ينهل منها الفنان فى وحدة
متكاملة :

١- عدم استيعاب الكتاب اليوم لتراثهم الذى
يشير بمضمونهم اليه بالمعبرة الدارجة « الكتب
الصفراء » ، أى للزغلة فى القدم والغريبة عنا ،
اذ أن ما يعرف بالتراث العربى الكلاسيكى يمتد
من الشعر الجاهل حتى ابن خلدون فى خطوط
عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سسمى
بصهر النهضة نجد صنعا وعبيا ، فالقصة الزمنية
بين الكاتب والتراث الذى يتعامل معه شقة عظيمة
والواقع أن التراث يزداد حيوية بتفاعله مع وأرضه
على مر العصور ، فنصير تراثى حشلى أوديب ،
يزداد كثافة وتعقيدا على مر العصور : فى
تفاعل خلاق حتى يصل الى الكاتب الغربى حاملا
اليه إمبادا دلالية ، تجاوزت الاطار الضيق الذى
ظهر فيه فى السباتى الاسطورى . ويصبح هذا
المتصر إذا دلالات متعددة بعضها قديم ، وبعضها
حديث ، فى تركيبه تجعله صالحا لى يكون
معبرا عن الاستمرارية التنمائية ، التى تعطى



كثيف يستطيع أن يوائم بين هذه الابعاد
الثلاثة ، ويصهرها فى عمل أدبى متكامل ، يساعد
على استيعاب واقعه الحاضر ، وعلى بناء كل
متجانس ، يمكنه من حل إشكالية حياته ؟

إن الفن يلعب دورا خطيرا فى مرحلة التطور
العربى الحاضر حيث يبحث العرب عن هوية
خاصة ، يستطيعون من خلالها أن يتعاملوا مع
واقعهم من منطلق قوة ، بعد أن عاشوا فى
موضع ضعف أبجلا طويلة . وهناك مجموعة من
الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخلي
عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنة ،
باعتبارها الثقافة الفاعلة على تحديث المجتمعات ،
وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحلة
التطور الحديثة التى يمكن أن تنطلق منها الشعوب
العربية نحو التكامل ، فى إطار حضارى معاصر .
وينظر البعض الى التراث على أنه موق ، فنسب
اليه الميوب التى تحول دون التنمية العربية نحو
الحاصرة : من قبيية ، وتوكلية ، ولتفتتار الى
الخاصة التقليدية ، والظهور فى الخيال . ولتفتتار
الى تصور فلسفى شامل ، وغياب الحس الاسطورى
والقصصى والمبراس الى آخر ما يمتد به التراث من
سلبات . وقد يقال أن العقل العربى قد أصبح
جامدا بسبب السلفية الجسهورية التى ينطلق
منها ، وبسبب الروائية التى تزعم أن المضر
الذهبي هو الماضي ، هو عصر الاكتشاف ، فتقتل
بدلك التحور الفكرى الملازم للتطور . إن الذين
ينظرون الى التراث هذه النظرة يرون ضرورة
الانفصام عنه ، ورفضه ، والاكتفاء على استيعاب
الثقافة الغربية للتنهل منها .

وقد ينظر الى التراث ، ايجابيا ، على أنه يشمل
جميع العناصر التى مكنت العرب من بناء حضارة
عظيمة . وعلى أنه يحوى جميع المقسومات التى
انجبت فكرا واضحا وفنا عظيما . ويرى الذين
يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على متسوال
السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه .

وقد طرح جبرا إبراهيم جبرا قضية الثقافة

العناصر الأدبية ، من كلمات وصور ورموز ، كانتها الأدبية .

٢ - الانصاف بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية . فالكتاب العربي المعاصر أكثر ارتباطاً بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، إذ أنه يعايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجمهور الشعبية العريضة ، وإحساسه بأساسها ، وإلى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بتراثهم الشعبي من أمثال قصص ألف ليلة وليلة ، مما دفع جبرا جبرا إلى الحديث عن :

« خطوات التركيب وخطورة الفكر والمصور المبتدئة في « ألف ليلة وليلة » . وكونها أدبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران المخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملها ، وبذلك فهي فوران الانسانية بلا حدود . ولا أنظر أن هناك روايا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية الزا ! في كتاباته بشكل أو بآخر » (٧)

وبالإضافة إلى « ألف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسحر والملاحم والأمثال والأزجال والأغاني (٨) . ولا شك أن لهذا الإحساس دورا مهما وخطيرا في تشكيل الأدب العربي المعاصر ، غير أننا قد نستشف مجموعة من القضايا الناجمة عن هذا الإحساس ، تنصب على تسطيح الأدب الفصيح وفقدانه تعقيد ، مما يزيد من إشكاليات الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكلما ازداد الكتاب الصفا بتراثهم الشعبي ازدادوا اعتمادا على تراثهم الكلاسيكي . ويؤدي ذلك بالطبع إلى ترد في مستوى اللغة الفصحى ولفظها المخف في النصوص الأدبية .

٣ - إشكالية تفاعل الكاتب العربي مع الثقافة الغربية ، إذ أن الكاتب العربي لا يستطيع أن يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لأنه يقرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطها بخلفية تراثية متجانسة ، إذ يعتقد المهاد الفكري العربي الذي يقيم من خلاله الثقافة الغربية . فنتأمل هذه الثقافة بلا إطار توضع فيه وتقيم من خلاله ، فعملية الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عمدة تليفق . ومن هنا ينشأ جانب من التشتت في الكيان ، والضعف في بناء الأعمال الأدبية والتسطيح الذي يظهر في كثير من الأعمال الروائية العربية ، وانفقادها التكنيف الأدبي الذي يشكل السمة الجوهرية للأعمال الأدبية .

ولكي يخرج الفنان المعسومي من المأزق الذي يعيش فيه يجب أن يتأمل تمثلا حديثا ، بمعنى

أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيد صياغتها في قالب جديد (٩) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والتماذج العليا ، التي تعبر عن الخصائص العربية المميزة وتشكلها في آن واحد .

ومعتمدا الآن على أن نتأمل ، من خلال دراسة نص روائي محدد ، كيف يتأثر الكاتب أن يوظف التراث في تشكيل عمله الأدبي ، وما التحولات التي تطرأ على النصوص التراثية بمستوياتها المختلفة ، عندما تدخل في صياغة نص روائي حديث ، وليس الهدف من دراستنا هنا أن نحيط بتمثل التراث في الرواية العربية المعاصرة ، حيث أن هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالإضافة إلى أن الأدوات النقدية اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد في هذه المرحلة . ومثل هذه الدراسات يتطلب موقفا شكليا ، بمعنى أن الناقد لكي يستخلص التراث كواقع لفرد يتحقق في النصوص الأدبية نقرأه كانت في مستوى العربية ، على مستوى البنيات الصغرى ، أي على مستوى المفردات والتركيب اللغوي ، وعلى مستوى البنيات الكبرى ، أي البنيات الدلالية والرمزية والأسطورية - يحتاج إلى معالج تاريخية تتبع تطور الكلمات والمبانيات عبر الصور واستخدامها وتوظيفها . كما أنه يحتاج إلى استخلاص البنيات القصصية التراثية من أشجار وواد ومقامات وسير وملح بالإضافة إلى تلمس الفكر الأسطوري العربي في تكوين نماذج عليا تكفي للقضايا الكبرى . وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد أن يستكشف توظيف التراث في صياغة النصوص الحديثة . إن هذه القضية قضية محورية وحساسة ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه

إذ لن يستطيع الكاتب العربي تطوير أشكال فنية عربية معبرة عن الواقع العربي . دون تلمس لجوهر التراث لا حقيقته ، ودون محاولة جادة للادراك النوعي للحساسية العربية في عمقها وأصالتها .

وقد رأينا أن نختار رواية عربية معاصرة ، وأن نحاول استخلاص تمثّل التراث في نصها واستيعاب الروايات المستوحاة من التراث مثل الروايات التاريخية التي تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون على مستوى السطح ، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة . وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالته ، فيصبح حلقة في سلسلة لانهاية من الأعمال الأدبية . إن هذه الاستعارة هي التي تعطي

بتحاج نفسياً ، ألا يتحقق المستوى الأسطوري المضمّن ؟ (١)

ومما لا شك فيه أن المستوى الأسطوري للنص الأدبي لا يتأتى إلا إذا كان نابعاً من التراث الذي ينتمي إليه العمل ، فكلما ازداد النص تصاقاً بتراته وحوله إلى مادة أسطورية يمر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد أصالة وجوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الأساسية للنص الأدبي .

إن ارتباط النص الروائي بالتراث ينبع من مجموعة من المتطلبات بعضها جبري وبعضها اختياري ، إن اللغة العربية هي أداة الفنان العربي ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتي الفنان مكتسفة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يصل الفنان من داخلها سلباً وإيجاباً فيحيطها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد إلى استعارة أو رمز أو أسطورة للتعبير عن أرائه . ويمكن اعتبار التراث كوداً Code مضاعفاً إلى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارئ الذي يشارك الكاتب في فكّ اشارات التراث .

وسوف نحاول أن نتبع في رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث في نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوي أي البنيات اللغوية ، ثم ننقل إلى البنيات القصصية الصغرى ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الأسطوري .

١ - البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٢)

يحتوي التراث على مجموعات من التراكيب المسكوكة ، أي بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة . وتوجد التراكيب المسكوكة ، التي يطلق عليها أحياناً مصطلح البصائر الجاهزة Ready mode expressions في اللغة مثل صيغة التمجيد ، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض . ويطلق عليها أحياناً اسم الكليشيه ، فتكون مضاعفاً ومضافاً إليه مثل قولك « سخرية القدر » ، أو فعلاً ومفعول مثل « ولاه دبره » ، أو فعلاً وشبه جملة مثل « أسقطه من حبابه » ، وهلم جرا . غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية والتي انتشرت بين الناطقين باللغة . وهي مجموعة من الكلمات تفعل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها ، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه ، هو اللطاع المميز لها ، فإذا استقلت الوحدات فقد التراكيب المسكوكة طابعه المميز ، لأن خبرة القارئ بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة . ويقول ميكال ريفاتير

الكاتب والقارئ أحساساً بالانتماء ، إلى تاريخ وإلى هوية مشتركة . وفي نفس الوقت تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية .

وقد وقّع اختيارنا على رواية جبرا إبراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » ، إن اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، إذ أنه يكرر اغتيصانه بألف ليلة وليلة . وقد أطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثامنة » فهي امتداد لرحلات السندباد، أما مجموعته النقدية الأخيرة فقد أطلق عليها عنوان « يتابع الرؤيا » وهذا الكتاب يضمنا في محور قضية التراث .

وقول جبرا جبرا :
« لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهري ، المهم كيف تتنامى الأحداث وتتوابع ضمن هذا الهيكل وتوحى أنها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة ، وأنها في الوقت نفسه بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هذه اللحظة فقط ، أو هذا اليوم ، أو هذه السنة ، وإنما ابن الخمسين سنة . . أو في الواقع ابن العشرين دهرًا التي عاشتها امتك » (٣)

وكلما ازداد الفنان إحساساً بأن العمل الأدبي هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرًا في آن واحد ازداد الإحساس بالديمومة .

ولقد حاولنا أن نستشف من خلال قراءتنا لرواية « البحث عن وليد مسعود » يتابع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من الكافحين الفلسطينيين ، يعيش خارج الأرض المحتلة ، وبعضها مستلهم من التراث العربي . فإن جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثي

ويمتدّد جبرا جبرا أنه :

« إذا كان للرواية أن تثبت عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية ، وأن تفعل فصلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى ، فلا بد لها - فيما أرى - أن تثبت على مستويين اثنين هما :

أولاً : مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع . . الخ) .

ثانياً : مستوى الأسطورة .

والمستوى الثاني في غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل إن المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق

**المرء ويندفعون عنه بقوى مفناطيسية وابقى
انا في الوسط ، والشعرة بيني وبين كل
منهم لا تنقطع » (١٠) .**

وتجد في هذا الاستخدام للعبارة الماثورة تطابقا
بين المقالين والمقامين ، حيث أن الغرض هو إبقاء
العلاقة قائمة بين الأطراف المعنية ، بتدبير وروية
من قبل المتكلم ، فهو الذي يبقى في الوسط
ويحرص على استمرارية العلاقة . وتدل العبارة
على « عبقرية خاصة في منع التناقضات من
الاصطدام ، بل حتى في دمج التناقضات دون أذى
لأحد » (١١) .

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح
لها معبد رمزي ، حيث أنها تكلف موقفا تراثيا
انتقل إلى الخبرة الشخصية التي يعيشها الكاتب
والقارئ . أن هذه الإشارة تربط بينهما وبين
تراثهما ، وما يوحى إليهما هذا التراث من
قصص وأخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ
الاسلامي ، وحول شخصية أصبح لها بعد اسطوري
هي شخصية معاوية .

ويجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا في استخدام
عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

« الملو من أمامكم والبحر وراءكم »

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم
وجود خيار أمام المخاطب ويسهل الكاتب هذه
العبارة في سياق من التضاد بين احتماليين :

« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول »

الملو من أمامكم والبحر من وراءكم » (١٢)

غير أن الكاتب هنا يمد الصورة إلى أبعد من
المقولة الماثورة ، فقد فجرت في ذهنه صورة البحر
من جانب والغابة من جانب آخر (ربما قد أوحى
إليه لفظ المدح صورة الغابة التي رآها مكبث
تتقدم نحوه لقرءه طبقا لنبوء الساحرات .
وعندئذ يحسب التحام التراث الغربي بالتراث
العربي (١) .

أما الأسلوب الآخر المستخدم في ادخال
التركيبات المسكوكة في النص الروائي ، فهو
أسلوب **التحويل** ، حيث نجد التركيب المسكوك
في شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتسويد
دلالات جديدة ، مقارنة لدلالة التركيب الأصلية
مثل قول امرئ القيس المأثور « اليوم خسر
وغدا أمر » ، حيث يأتي الكاتب بعبارة محورة :

« الليل خير والتهار أمر » (١٣) »

وفي هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب
المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ :

إن صفة الكليشية الأساسية أنه يثير في القارئ
الإحساس بأنه شاهد من قبل . أنه مضورغ ،
« أنه متحجر » . ومن هذا الإحساس يستخلص
ريفاثير أن كل كلمة على حدة لا تعنى شيئا .
وإذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم
يعد للكليشية نفس التأثير على القارئ . ومن
هنا يستفح ريفاثير أن استخدام الكليشية هو
استخدام تعبيرى خله مثل الاشكال البلاغية ،
ويدخل في التشكيل الاسلوبي للنص الروائي ،
حيث يستعمله الكاتب استخداما اختياريا - (٨)
(وقد يكون هذه الاستخدام لدى بعض الكتاب
استخداما كليا لا وظيفة فنية له ، ولذلك يكتسب
الكليشية معنى مبتدلا باعتباره عبارة مضوغة)
- فيلعب دورا هاما في تشكيل النص الروائي
لأن وظيفة التركيب المسكوك تدخل في نطاق
ما يمكن أن يسمى بالعلاقات السبائية ، أي ربط
النص الأدبي بالمفاهيم الأخرى ، في حركة تضاد
أو مقابلة ، أو تحويل ، وتعمل على إعطاء النص
مستويات دلالية معقدة ، ومتكففة ، واستدعاء
مجموعة من الخبرات في التفاعل ، تثرى النص
وتضاعف من أبعاده الدلالية .

أن التركيبات المسكوكة تثير ، على حد قول
ريفاثير، ردود فعل « جمالية-خلاقية-تأثيرية » (٩)
في نفس القارئ تفتيح هذه التركيبات بميزات
للمظاهر الاسلوبية ، من حيث أنها تستدعي انتباه
القارئ في لحظة تعرفه عليها ، غير أنها تشمل أيضا
في كثير من الأحيان ، في نسق بلاغي ، مثل التمثيل
أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة . إما من حيث
تفاعلها داخل السياق فإنها تدخل في علاقة تضاد
مع السياق ، من حيث أنها مستعارة من قول
الغير ، وكثيرا ما يكون هذا الغير منتحيا إلى أجيال
سابقة مستقرة ، غير أنها ، في بعض الأحيان
تكون مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب . وهذا
ما تجده في « البحث عن وليد مسعود » إذ أن
الشقة الزمنية ، للمفرد المستعارة من الغير
تمتد من امرئ القيس حتى بدر شاكر السياب .

ومن أهم الأساليب التي تميز استخدام جبرا
جبرا للتركيبات المسكوكة الاستشهاد ، فلنا نجد
توازيا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب
لقول معاوية .

« لو كان بيني وبين الناس شعرة لما

انقطعت » .

فيدخل الكاتب العبارة داخل سياق تأملات
الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فتقول :

**« أن كنت استطيع الحفاظ على ولائي لكل
هؤلاء الناس وهم الذين ينجذبون إلى**

**فاسمعوا لي أن أقول لكم : انكم جميعا
جنبه تضيرون للحوث طوبكم وصلاصحكم
لعله يقلق من حلقه القم » (١٦) ***

وتجد ، في النص السابق ، أن المقام الذي
يستخدم فيه المثل هو مقام التقليدي ، أي « عدم
الجدوى من الفعل » . غير أننا نجد وطيفة أخرى
للمثل حيث يولد المعتقد الشعبي الذي يفسر
خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب
قرع الطبول ، كي يقلق الحوت القمر من جوفه .
وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول في المثل
وقرع الصفائح في المعتقد ، فحول المثل إلى أحد
طرق استعادة تمبر ، هنا ، عن تومع الشعوب
العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بعلو صموت
الصخرة التي تعذبها ، وهو تومع يمسائل وهم
الشعوب البدائية التي تعتقد أنها قهرت الحوت
بقرع صفائحها ، فحققت النصر ونجحت في
سعيها . ولجد ، هنا سخاء استخدام التراث في
تدريته على تدبير إبعاد النص وإثارة بدلالات تمبر
عن اللحظة الحاضرة *

وتجد نفس الأسلوب التوليدي في استخدام
مثل آخر ، فلا يكتفي الكاتب بالاستشهاد بالمثل
ولكنه يغير إيماءة اللقوة (أي الفردات) إلى
وحدة أكبر فيفرد الصورة في شكل تعقيل ،
فالمثل :

« يموت الديك وعينه في الزيلة » (١٧)

يمر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطا
حيويا لا يستطيع الموت أن يقضى عليه . والكاتب
هنا ، يوازي بين الشخصية والديك من جانب
والزيلة من جانب آخر ، فتصبح الشخصية ديكا
وتصبح الزيلة « مزيلة بشرية » وبذلك يتجسد
المثل في شخصيات الرواية :

**« أما أنا فقد رايت من الحياة كل ما
يجب أن يعطاني عن الزايل البشرية ولم
أزد إلا نقي وبجها فيها . وكلما نقرت
وبجحت ارتفع التنن » (١٨)**

٢ - البنيات القصصية الصغرى :

١ - القصة - الخبير

وقد تتجاوز التراكيب المسكوكة المعيارية
الحدود الحجم وتشمل أيضا البنيات القصصية
الصغرى مثل الأخبار والنوادر . وتضع هذه
البنيات إلى أشكال ثابتة ، فإن الخبر شكل
قصصى مألوف يدخل في صياغة كتب التاريخ
والأخبار والتفسير والنوادر ويأتي عمامة في
شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة . ومن أمثلة

اليوم - الليل

غدا - النهار

وبهذا التحويل يضر الدلالة المنتقيلية الكامنة
في قول امرئ القيس ، إلى حركة حاثية ، تفيد
معنى التكرار الذي يجده في الطرف « ليل نهار »
الذي يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذي يقترب
من التكرار الملح والإيقاع والترتيب المل

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جسيدي في
التركيب بتبديل الخبر :

اليوم خمر وغدا أمر

الليل خمر والنهار أمر

الليل عرس والقنهار مام

فتجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والإيقاع ، مع
تغير في الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ،
فتتحول التركيب إلى قول تشاؤمي يؤكد الكاتب
دلالته باختتام القطع بعلمتين متشابهتين :

**« من فاتحة لقاحته والبله في حياتكم البقاء في
حياتكم » ***

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ،
كما يصبح العرس والماتم متساويين ، ولا جدوى
من الحياة « ماكو فروه » ! وهكذا تتحول مقولة
امرئ القيس البرجماتية المبنية بطولته القبلية ،
في الثار لانيه ، إلى مقولة عممية *

والأمثال من التراكيب المسكوك التي تدخل
في صياغة النص الروائي . والأمثال مقولات
تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات
المكررة عبر الصور . ويلجأ الكاتب إلى المنس
من باب التشبيه . ومن المعروف أن صيغة
التشبيه من أكثر الصيغ انتشارا في الأمثال (١٤)
وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية اللاحقة
باستخدام المثل *

والكاتب يسوق المثل التالي :

« كمن يضرب طيلا بين الطرشان » (١٥)

لتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

**« أروجا لا تعدلني عن التسجاعة ،
الشجاعة أمر شخصي بحث قائم بين المرء
ونفسه . أصبح الجهر سخفا لا يفتح أجدا
يل لا يسمعه أحد ، كمن يضرب طيلا بين
الطرشان » الشجاعة الوحيدة التي تستحق
الممارسة هي مجابهة الموت بالفضل ، بالفضل
الغني حيث يكون في الموت نفسه غلبة
على الموت . موت اللذائي مثلا . أما انتم .**

ي . ليس هناك من هو قانع بما قسم له
أو بما حقق » . (٢١)

ولا شك أن السؤال الذي يطرحه « أنام قصته ٢٠٠ » أو « أنرفين قصة الحلاج مع الموسيقى ٩ » (٢٢) يثير في الشخصية التي تسأل (وبالتالي في القارئ) نوعا من النطع الى المعرفة ، اذا كانت جاهلة بها ، أو نوعا من الشوق الى إعادة الاستماع ، اذا كانت عارفة بها . إن هناك مجموعة من القصص أصبحت (كودا) يدخل في منظومة الاشارات التي يتبادلها الكاتب والقارئ ، حيث تتجاوز الرسالة التي تحملها الى القارئ المعنى المباشر لل قصة ، وتتحول الى رمز ، خاصة اذا دخلت النص الروائي . ومن الوظائف الهامة التي تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائي بالترت ، ويقسم خاص منه هو الفن القصصى ، الذي ينقل نوعا من الخبرة الجماعية . وتلجأ الشخصيات الى هذا الكود الجماعى للتعبير عن خبرتها الخاصة . وعندما تتحقق هذه الوظيفة يتكمن جبرا من الجصح بين الخاص والعام ، أى بين المستوى الاول للرواية وهو الواقع ، والمستوى الثانى وهو البعد الاسطوري اللازم ، فيسقط المستوى الثانى على المستوى الاول عن طريق هذا الفن القصصى الجماعى .

وقد أكد جبرا جبرا أهمية اعطاء النص الروائى بعدا اسطوريا ، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية ، مثل جلجامش وذى القرنين (١) ، لتجسيده أسطورة البعث . ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطليين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربى فى النص ، فإن ذا القرنين بطل أساطير شرقية ، بالإضافة الى كونه بطل أساطير اغريقية . وقد جاء ذكره فى القرآن ، ودارت حوله قصص عديدة ، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخلود ، ومصابحته للخصر فى الرحلة اليها . غير اننا نجد فى الرواية ، التي استخدمها جبرا جبرا ، مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية ، فتتجمع بين الينايبع الاغريقية (جونو) والبابلية (أنانة) أو عشتار فى اسطورة الاسكندر .

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذى القرنين وجلجامش ويأتى الثلاثة فى سلسلة ، فإن كلكامش (١) بحث عن نبع الخلود ولكن عندما وجدها اكتلتها الحية وخلدت دونه . ولم يتخط الاسكندر رغم ضبابه الى بابل ، حيث لابد أن يروى له أحد قصة جلجامش ، ولقد بلغت قصة ذى القرنين وليد مسعود ، لكنه لم يتخط هو الآخر . ان القصة تتناول كى يتمسك الناس ، ولكنهم لا يفعلون مما يكشف عن الغرض من

هذه الاخبار الخير الذى يستشهد به الكاتب فى روايته :

« كذلك الأمير الذى قال : ايها القاضي بقم ، ثم حملته حبه السجع الى ان يردف : قد عز لك فقم ، لانه لم يجد كلمة اخرى يقولها سحبا » (١٩) .

فهذه القصص هي أقرب الى المثل الى حيث غرضها التلميح واحتوائها على حكمة السلف وتوظيفها فى التعبير عن المقامات المتكررة المتجددة غير أنها تختلف عن الانتمثال من حيث بنيتها وصياغتها ، فانها أصغر قصة ممكنة جدا ، اذ لا تتجاوز بضعة أسطر ، وتكون وحدة متكاملة تدخل فى صياغة النص الروائى دخول المثل . « مثلك مثل الرجل الذى فعل كذا وكبت ٠٠ » أو « قصة الرجل الذى » أو « اتعلم قصة الرجل الذى ٠٠ » وتكون هذه القصص أمثولات تتولد فى النص من تشابه المقامات . ان الشخصية التي تسوق قصة قاضى « قم » تشعر أن الكلام يجربها بعيدا من مقاصدها ، وانها تتعرف الى حيث لا تريد ، فتحتمد بذلك عن الحقائق :

« واقول ما لم يظهر بياى ان أقول ، كذلك الأمير (الخير) ٠٠ »

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تتقمص معها الشخصية ، شخصية الأمير لغوان ، فترى أنها لن تمزج احدا ، رغم أن الكثيرين يستأهلون المزل ، لأنهم أشد لؤما من قاضى قم « لكن الله لم يجعلنا أميرا » ٠٠

ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الأسلوب التوليدي ، وفى صيغة القصة التراثية :

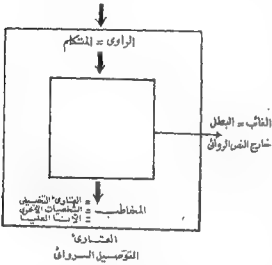
« اتعلم قصة الرجل الذى وقف فاحم الحاكم وقد كتب على جبينه « لاظ لي » ، فتطق الحاكم عليه يؤيده » (٢٠)

وفى هذه القصة تمثيل للمثل القائل : « الى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين » . غير أن الكاتب ، هنا ، يستخدم تحويلا دلاليا ، يجعل الرجل صانع مصيره ، فيكتب بنفسه على جبينه « لاظ لي » فيقلب معنى المثل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية . واذا يقول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير . وتستخلص الشخصية ، أيضا ، معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

« أسعد الناس تسالته ، فيقول : لا حظ

ويخرج الشخصية للحورية « الغائب » من النص الروائي ، وبذلك يطبق المعنى الحرفي لتصنيف التحوين العرب للقصائ ن نجد أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق تصبها يكون البطل متخفيا .

الكاتب



ان وليد مسعود البطل الذي تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية ، انه اختفى في بداية الرواية ، ولا يعلم أحد صبره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقته فهو زائف ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقة . وكل ما يعرفه عنه الآخرون من باب التخمين . ويخفي وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصيته وحيثه . فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية اسطورية ، ول يولد في نفوسهم الحب والاعجاب والنسبة لبعض الآخر شيطان . غير ان هذه الشخصية شخصية فاعلة . اننا نجد هنا في الحقيقة بيتين تحويين متشابهتين : الاولى تتميز بالغياب والآخرى بالاستمرار بالإضافة الى الفاعلية . وسواء ابحه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة في الذين يحيطون به . واستمرار وليد مسعود هو استمرار القادسي الفلسطيني الذي يعمل في الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لإعلان هويته ، أو العمل للكشف . والغريب أن هذه البنية المستعارة من بنية القصائ : في النص العربي قد تحققت كبنية تحتية لعدد من الروايات العربية في السنوات الأخيرة . إذ بنية البطل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » في قصة « زعمباري » لنجيب محفوظ : ورواية « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح ورواية « غرلة الصادقة الازغبية » لجيد طويويا ورواية « الزيفى بركات » لجمال الغيطالي . ولاشك أن لاتنشا

الاستشهاد بالاسطورة ، في عملية النص نفسها ، وفي تاتال الاسطورة من بطل الى بطل . ان التوصيل يحدث داخليا إطار النص ، ويربط سلسلة الابطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة الى التراث في حركة لا نهائية .

٣ - البنية القصصية الكبرى :

نموذج القصائ في النحو العربي

ان نظرية التوصيل القصصى تقوم على وجود راو تخييل تتم عملية النص على لسانه . ولا يمكن ان يوجد نص بدون راو ، هو فاعل فعل النص . وهذا الراوى يكون دائما في صيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فان كل قول أو كل خطاب ، لابد ان ينسب لقائل ، وهذا القائل هو « ضمير المتكلم » . ولقد فطن التحوين العرب في تسميتهم للقصائ الى العلاقة الوثيقة بين عملية الخطاب وصيغ القصائ . فقد صغت صيغ القصائ في النحو الاغريقي على اساس ترتيبى : الفرد الاول (أنا) ، والفرد الثاني (أنت) والفرد الثالث (هو) أما التحوين الهنود فقد عكسوا الترتيب بالفرد الاول هو (هو) والوسيط (أنت) والآخر (أنا) . غير ان هذا الترتيب هو في الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ، ولا يدل على نوعية الصلابة التي تربط بين القصائ . غير ان التحوين العرب مستغلوا القصائ طيفا لملاقتها بالخطاب فالتكلم كما تدل على معناه الصيغة العربية هو الذى يتكلم (اسم فاعل) والمخاطب هو الذى يوجه اليه الخطاب (اسم مفعول) أما الغائب فهو الغائب (اسم فاعل) عن مقام الخطاب الذى يدور حوله الخطاب . فاذا حولنا هذه البنية الثلاثية الى بنية التوصيل القصصى نجد أن :

الراوي = المتكلم

القارئ = التخييل = المخاطب

الشخصية الروائية = الغائب

غير أن هناك مغارة بين تاتال البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فان التكلم والمخاطب يتميزان بالحضور في الخطاب والغائب غائب كما تدل على ذلك تسميته . أما في النص الروائي فان المتكلم والمخاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالخصشور . ان القارئ يسمع صوت الراوى ولكنه « يرى » الشخصية المكتوب عنها بضمير الغائب « هو » . ويعيد جبرا في روايته بنية القصائ النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب الى أصلها ، فيدخل الراوى في النص في صيغة المتكلم

هذه البنية دلالة خاصة تتضح أكثر عندما نربطها بالمستوى الأسطوري الذي تتحقق فيه .

٤ - البنية الأسطورية ..

نموذج الغائب أو المهدى المنتظر

لقد أكد جبرا في أكثر من موضع أهمية المستوى الأسطوري في بنية الرواية فيقول :

« لقد كان من نتائج تطبيق بعض دوايسات التحليل التفسري على الأعمال الروائية والمشرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التي ينسجج خيوطها الروائي باطالة وتقليد ، يمكن إعادة في النهاية إلى أصول نجدها في الأساطير التي ابتدعها الإنسان أول بقلته الفكرية كوسيلة لأدراك الحياة سواء في العراق القديم ، أو سوريا ، أو مصر ، أو اليونان . وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب المعاصرة كثيرا ما يستمد ، ولو دون حس من الكتاب أحيانا ، على هذه الأسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فإذا كانت الأسطورة موجودة في الرواية على نحو غامض ما ، فإن الرواية تفسر في انفسنا لأنها تستثير الأساطير الكامنة في لوعي الإنسانية كلها . »

وتنتيجة لذلك ، فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جوا وبهنا حدثا تتماكب فيما بينهما وفي الوقت نفسه ينشئ الأسطورة الكامنة في أذهاننا فإنه في الواقع ينشئ عاطلة أو حسا غريبا غريبا فينا - وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد ونشعر بأن لقصته عمقلا بحياتنا ظاهرا وفسمنا مما » (٢٥)

واننا نفسا جبرا في رأيه أن الرواية هي سلبية الملحة والاسطورة كثيرا ما تستلهمها في بنيتها التحقيقية . ويمكن استخلاص بنية أسطورة من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد ينسجج جويس روايته على نموذج ملحمة مومروس - وما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحفل في ظاهرها بهذا الأسطوري. وهذا البعد الأسطوري يرتبط ، في النقد الحديث ، بفهوم النموذج الاعلى أو Archetype . وقد أكد كارل يونغ أن الأسطورة والحكاية الخرافية ما هما إلا تمثيل للنماذج العليا الكامنة في اللاوعي الجماعي (٢٦) وقد استخدم الناقد نور ثرب فراي هذا المفهوم في كتابه « ترميز النقد » على أنه رمز ، أو في

معظم الاوقات صورة ، تتكرر بمعدل عال في الادب بحيث يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كمصدر من خبرته الأدبية الكلية » (٢٧) .

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين : الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج ، حيث أنه حقيقة مجردة تملأ فوق العناصر الزمانية والمكانية ، وتتجاوز التفاصيل . أما الأساس الثاني فهو استمرارية النموذج وتكراره ، في عدد من الاعمال المتعاقبة . ومن هنا تأتي النماذج العليا بالنسبة إلى ديومة التراث ، فالتراث ينتقل إلى الكتاب في صورته الحرفية ، أي النصوص الخاصة بالديانة ، ولكنه ينتقل أيضا في صورة مجردة ، متشعبة في الأسطورة ومن خلالها ، في النماذج العليا . فهل يستطيع الفنان العربي أن يلجأ إلى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المبنية منه ، بحيث يستطيع أن يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هي الصور التي تتكرر بمعدل عال في التراث العربي بحيث تصبح عصرا عضويا من خبرة القارئ الأدبية الكلية ؟

نريد هنا أن نلقب عند نموذج أهل في النماذج التي عاشت في التراث العربي ، وأخذت إبعادا ضخمة في جميع مراحل التاريخ الإسلامي ، وهي نموذج « الامام الغائب » أو « المهدى المنتظر » . والذين درسوا ظاهرة المهدى المنتظر يرون أنها لعبت دورا خطيرا في الاسلام . ويقول أحمد أمين :

« انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر ادلا ، وأكثر نظرا للماضي والمستقبل ، والغربيين أكثر نظرا إلى الواقع ، فهم واقعيون أكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين أميل إلى الدين وأكثر اعتقادا بأن العدل لا يأتي الا مع التدين وفكرة المهدية فكرة دينية تنتمي مع هذه الاغراض » (٢٨) .

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة في ديانات أخرى غير الاسلام وفي بيئات غير اسلامية ، فإن جولده تسييه يؤكد أن عقيدة الشيعة في الاسام الخفية التي لا بد من رجعتهم ، تماثل على جميع العقائد المهدية عند الشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بضمة رسوخها وقوة توكيدها (٢٩) .

وعلى الرغم من أن فكرة « المهدى المنتظر » فكرة واردة في اليهودية والمسيحية فإن نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدى المنتظر في الوسمية التي يبتغىها البشرية بها من المذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح إلى الفداء والتفسيحة يرمز المهدى المنتظر إلى الكفاح والجهاد من أجل إعادة الامور إلى نصابها والاخذ بالآثار .

وإذا كنا قد ركزنا في هذا المقال على البنيات التراثية العربية في هذه الرواية فإن هذا لا يعني إطلاقاً أنها منفصلة عن التراث الفسري ، فإن جبراً جبراً يرى أن « شكسبير والتبني اخوان » ويرأى بين أقاصيص كليلية ودمسية وحكايات لافوتيين . ولكن السؤال يظل مطروحا وهو هل هذه الموازة تولد تركيباً أم تشبيهاً ؟ وهل يدخل « المينوتور » الى جانب « الرخ » في تناغم أم في تضاد ؟ في الواقع ، لقد نجح جبراً ابراهيم جبراً في صياغة رواية ناجحة ، غنية معقدة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الإيحائية .

« اسطر مفهومة ؟ كل سطر بسمة ، أو بشهر ، أو كل الاكل اليوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوماً ، وكل كلمة فيه مشدودة الى اوتار متباعدة في فيافي النفس الفسحة ، الألى بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالثبات ؟ » (٣٤) .

لعل الكاتب أن يمد الى الكلدسات العربية كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلية دارجة تقتلر الى الأبعاد والمعق . ولاشك أن لدى جبراً جبراً احساساً عميقاً بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتي أخوة شكسبير والتبني :

« كلمات ، كلمات ، كلمات ، ما الذي كان يقوله دجل كالتبني والكلمات مل . فله مل . يديه ، ينفقها ويصقلها ، ويدهبها ويثقي بها القاء الدنانير - كنتك الللال التي تفر من البنان كما قال . الكلمات كل شيء . وفي النهاية لا تبقى الا الكلمات . وإذا كم تبق الكلمات ، لم يبق شيء » (٣٥) .

وقد أخذ جبراً جبراً من نموذج الإمام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج في عدد من الأعمال العربية . وإن وجود جبراً جبراً في بيئة شيعية ، ووضعه بطله في بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة في الرواية . غير أننا لم نجد تطوراً حقاً لهذا النموذج في الرواية فإن هناك مجموعة من العناصر الأسطورية تشترك في صياغة شخصية البطل في الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقديم شخصية أسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذى القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث في حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » . ويبدو من بعض الدراسات حول الأساطير البابلية القديمة أن ثمة علاقة بين الجدى (٣٠) والآله تموز .

« لقد ظهر الآله تموز في جميع النصوص الدينية في صورة راع يسرح بقطيع من الماعز والغراف يعزف على الناي . . ويسود أن ربط الآله تموز ببرج الجدى ظاهرة تعود الى ازمان قديمة . » (٣٦) .

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية في وليد مسعود ، ويربط بينه وبين الرخ (٣٧) . وقد أدخل جبراً جبراً عناصر كثيرة من آلف ليلة وليلة في الرواية (للتعبير عن قدراته الخيالية ، وأدخل أيضاً عناصر أسطورية مأخوذة من الغرب في صورة العنق جوائية (٣٨) ، لتشكل شخص وليد مسعود بالنساء . أن كل هذه العناصر التي تبدو متضاربة تحتل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التي تظل غالبة مميزة للجميع بما فيهم القاريء .

هوامش

- (١) جبراً ابراهيم جبراً : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٥٥ .
- (٢) جبراً ابراهيم جبراً ، نتائج الرأيا ، للنسبة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧٠ .
- (٣) يشير جبراً جبراً في روايته الى أنه « ألى الفنى وأبوال الكلمات :

قلت لها فيه شيء استقبلني شربه فيه
وأنا دايح ومرح وثقني دهب القليليه
كالتى لي الشرب والهنى ياريتو صحة وحنى

ما يربط بين غنى الكلمات والحوال الفسبي .

- (٤) مثل نايح لا تضيء بقولنا ليه في رواية « الرضى يركاك : لجمال الفطاني التي تتسائل بفالح الزمرد لاين إياش » فقد استعصت لكاتب شكلاً جديداً له يحدو في التراث العربي من حيث الشكل وصوب فيه قضية صيغة ملحة .

- (٢٢) الرواية ص ٣٦٧
(٢٣) الرواية ص ٣٠٨
(٢٤) ورد الاسم بالكتاب (كلكتشي) في الرواية
فاستخدمنا عند الإشارة الى نص الرواية
(٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦
(٢٦)
C. G. Jung, The Archetypes and the collective
Unconscious New York, Pantheon Books 1959.
p. 5.
(٢٧)
N. Frye, Anatomy of Criticism, New
Jersey, Princeton University, Press, 3rd print-
ing, 1973 p. 365.
(٢٨) أحمد أمين ، المهدي والمهديّة ، القاهرة ،
دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٣٦
(٢٩) اجنس جولدمسجر ، الطليعة والفريضة في
الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢٦٦
(٣١)
S. Langdon, Tammuz and Ishtar
Amonograph Upon Babylonian Religion and
Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914,
p. 162-63.
(٣٢) الرواية ص ١٧٤
(٣٣) الرواية ص ١٧٤
(٣٤) الرواية ص ١١ - ١٢
(٣٥) الرواية ص ٣٦٧

- (٥) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرّؤيا ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص ٦٧
(٦) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطليعة الثانية ،
١٩٧٩ ، ص ٧٥
(٧) استعملنا هذا المصطلح من د. تاج حسان ،
اللغة العربية معناها ومعناها ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ . غير اننا استخدمه
بمعنى اقل كما سيوضح في المقال .
(٨)
M. Riffaterre, Le cliché dans la prose lit-
téraire, in Essais de stylistique structurale, Flam-
marion, Paris, p. 162.
Loc. cit. (٩)
(١٠) الرواية ، ص ١٢
(١١) نفس المرجع ،
(١٢) الرواية ص ٣٦٢
(١٣) الرواية ص ٣٢٠
(١٤) انظر الأمثال التي تبدأ بحرف « زى » في كتاب
الأمثال التسميّة لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ .
(١٥) الرواية ص ١٥
(١٦) نفس المصدر
(١٧) الرواية ص ٢٢٤
(١٨) الرواية ص ٣٣٥
(١٩) الرواية ص ٣١٠
(٢٠) الرواية ص ٢٥٨
(٢١) نفس المرجع



فصول

● ● ● المصد التّام عن

دراسات نظرية وتطبيقية عن المناهج التالية :

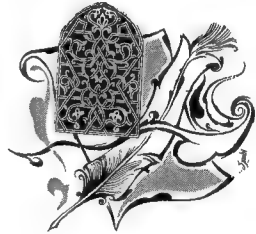
- التحليل الاجتماعي
- البنيوية
- التحليل النفسي للأدب
- الأسلوبية
- السيميولوجية
- منهج التفسير الجيولوجي

توظيف

التراث العربى

فى شعرنا المعاصر

يمكن الرجوع بملءية علاقة الشاعر العربى المعاصر بموروثه الى مرحلة الاحياء ، فليست حركة الاحياء كما مثلاً - شعرياً - البارودى وجيله الا نوعاً من العودة الى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الاصيل فى اعرق صورته واصفها ، بعد ان مسرت على هذه العلاقة حلبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال . بل لعله يمكن القول - بدون كبير تجاوز - بان علاقة الشاعر العربى بتراثه علاقة قديمة قسم الشعر العربى ذاته ، فهذه العلاقة وان وهنت فى بعض العصور ، او تغيرت صورها وطبيعتها من عصر الى عصر فهى لم تنقطع ابداً ، حيث لم يكف الشاعر العربى فى أى عصر من العصور عن استيراد تراثه واستلهامه على أى نحو من أنحاء الاستيراد والاستلهام ولم يكف نقدنا العربى ايضا منذ القدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة فى اطار او آخر ... ونعت عناوين متعددة مثل « المرافقات الادبية » و « المعارضات » و « التشطير والتربيع والتقصيس » وغيرها ... وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربى بموروثه الشعرى والادبى عامة ، وهى كلها نماذج لمحاكاة التراث والاخذ منه ، دون محاولة لتطويره او تنميته ... حيث كان التراث فى اطار هذه العصور من صور العلاقة هو النموذج المثالى الذى لا ينبغي للشاعر ان يتجاوزه .



● توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف في ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هي ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطيات استخداما فنيا إبداعيا ، وتوظيفها رمزيا لحل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يستغل الشاعر على معطيات التراث ملامح مآلته الخاصة ، لتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية - معاصرة ، تعبر عن أشد صوم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، ويهذا تندو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئا متحفا عليها أو مفروضا عليها من الخارج . وفي هذا الإطار الجديد لللاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا فهي علاقة قائمة على تبادل المطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يستوفده ويرفده ، وبهذا تثنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فإذا كان الشاعر المعاصر يستغرق تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فإنه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيحائية وبما يفعره فيها من قدرات تمثيرية متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجيدا وقدرة على البقاء .

وقد اهتمت الشعراء المعاصرين المعاصر إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث شعر بخته الدائب عن أدوات ووسائل تمثيرية تسمح لاستيعاب إبعاد رؤية المعاصرة بكل ما فيها من غنى وثقافة بتقنيات وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية إلى وجدان المتلقي بكل حرارتها وطراحتها وصدقها . وقد وقع الشاعر في بخته ذلك على منجم بكر ، غنى بالكنوز التي لا ينفد لها مطاء . ألا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثا بالغ الفنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد مكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدوات وعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الإبداع والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية كتكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعا من المصوق يوجدانها ، لا للتراث من حضور حى ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوصل إلى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إلى هذا الوجدان بأقوى

الوسائل تأثيرا عليه (١) . وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتى لا تكاد نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ إلى توظيف معطيات التراث في شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكتيكا أساسيا من تكتيكات بناء القصيدة الحديثة .

وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرغفها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية ، ومصادر أسطورية تاريخية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والمناصير التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وتوالب فنية ومعجم شعري ، ومعطيات بلاغية وموسيقية . وتنوعت أيضا أساليب وتكتيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذي يجعل من هذه الظاهرة مجالاً خصبا للدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن للدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع ومن ثم فإن هذه الدراسة ستكون في برصد الظاهرة في خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة (٢) .

توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفها في شعرنا العربي المعاصر ، فقد صنادف شعراؤنا في تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيرا من الشخصيات التي عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم ، وقد كان طبيعيا - نتيجة احساسهم بالأطار التاريخي الذي يضم صوات كل منهم إلى أصوات معاصريه وكل للأصوات التي سبقتهم - أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوز معصه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانها كما عانها الشاعر نفسه . وليس هذا إلا إيمانا منه - وتأكيدا من جهة أخرى - لوحدة التجربة الإنسانية (٣) . وقد بلغت بعض الشخصيات التراثية حدا من الذبوع في شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجا رمزيا تراثيا » ، ومن هذه الشخصيات مثلا شخصية « الحلاج » من التراث الصوفي ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبي » من التراث التاريخي ، وشخصية « المتنبي » من التراث الأدبي وشخصية « السندباد » من التراث الأسطوري والفولكلوري ، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرنا المعاصر بحيث يبدو أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده .

ويمكن أن تناول توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

أولا : من حيث نوعية الشخصية الموظفة وطبيعتها
ثانيا : من حيث صورة توظيفها

لثالثا : من حيث تكتيك توظيفها .

١ - أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها فاننا نجد الشخصيات التي وظفها شعراؤنا المعاصرون تنوع ما بين الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي التراثي ، ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخي ، والشخصيات النموذج التي لم توجد تاريخيا بأعيانها وإنما وجدت بصفتها ، كشخصية الخليفة ، مثلا ، وشخصية « الخارجي » والشخصيات المخترعة التي اخترعها خيال أدبي ، كشخصية « أبي زيد السروجي » مثلا بطل مقامات الحريري ، وإذا كنا مستحدثين بلون من التوسع في الشخصيات الواقعية ، أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكتيكات هذا التوظيف ، فاننا نركز هنا على توظيف الشخصية للنموذج ، والشخصية المخترعة .

ففي قصيدة « خارجي قبل الأوان » (٤) للشاعر مسدوح عدنان يوظف الشاعر شخصية نموذجية هي شخصية الخارجي ، في التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التي كانت تنشد إليها الشاعر وجيله . . .

وقد وفق الشاعر في توظيفه لنموذج الخارجي للايجاع بإبعاد رؤيته الخاصة ، فالخارجي هو ذلك النائي الذي أخلص الولاء لمل بن أبي طالب كرم الله وجهه ، وحارب تحت لوائه كل القوى التي كانت تنازع الحق في الخلافة ، لا يدقه الى موقفه هذا إلا إيمانه بكل ما يمثله على من قيم ، حتى إذا ما مال على إلى مسألة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجي أن عليا تغل عن القيم التي كانت تفرض عليه الولاء له ، ولهذا خرج على علي وعلى أمهاته معا . والخارجي في القصيدة رمز للشاعر وجيله الذي منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التي كانت تمثل في وقت ما قبة ثورية حقيقية في وجدونا العربي ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله في هذه القوى بعد أن غرقت ثورتها فخرجوا عليها . ويرمز الشاعر في القصيدة إلى هذه القوى بشخصية علي كرم الله وجهه .

يقول الشاعر في مطلع القصيدة على لسان الخارجي :

أنا من جند علي

فأدس لم يهرب الموت ، ولم يعطل بمقتم

معه في أحسد قاللت وحدي ، وبكفي رددت
السيف عن صدر النبي

وبإلغ الشاعر في تصوير ثورته وصراسته في وضع الحق في تصايفهما كان الضحى فادحا موظفا في ذلك موقف أصحاح على بن الزبير ابن العوام رضي الله عنه حين خرج على علي مع عائشة رضي الله عنها ، وكذلك موقف الثوار من عثمان رضي الله عنه ، وكلاهما صحابي جليل

ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل إليهم
أنهما حادا عن الطريق :

ولكي أثار من أجل أبي ذر أنا كنت على عثمان
سيفا من حصار

وكليلا يظف القوم وينسوا ما ترددت بأن أظف
رأس ابن العوام

رغم علمي أن من يقتله يقش جهنم

ويصور الشاعر ثورية على واقده « حينما امتشق السيف يثاقب سيفك الدوب إلى الله تقدم ، انتقم » . . . ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفسر ، ويبدأ هذا القنود بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يتلام وما في الثورية من اقدم وعرامة . . ثم تأخذ العجوة بين الخارجي وعلى - أو بين الشاعر والقدري التي كان يدين لها بالولاء - في الاتساع ، بعد أن بدأت نتائج تقاسم هذه القوى تظهر في الزواجر والانحسارات المتكررة ، والانحياز لكل الأساليب الوضيعة التي كانت تخالط أحلام الشاعر الخارجي وجيله بحيث أصبح يمارس لونا من التصيد الخانع لهذه القوى التي فقدت ثورتها :

وإذا العجم الذي جاهدت حتى أصنمه

بين كلي تعظم

وخيل الروم تفروني بداري ، وعلى لأبغ في
الصومعة

وإذا قبتنا بين المجالس

تركوا السيف ليفشوا حلقات الدكر والتسبيح
حوله .

ويحاول الشاعر - عشا - أن يلفت نظر هذه القوى إلى خطورة الوضع الذي تردت إليه ، وأن يستنهض فيها ثورتها القديمة ونفاضا ، ولكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته النائي الذي يفضح ترددها بالدين والحيلة أولا ، ثم بالمنف بعد أن انخفضت الحمية ، وينتهي الأمر بالشاعر إلى أن يعلن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه إلى صنف الخارجي عليها . ويوجد الشاعر للوقوف في أبيات قليلة عميقة الدلالة رغبة الإيحاء :

حينما صمت بهم : « لا تبكوا بالرب الحباس
الحروب »

قيل لي : « أن لم تجد ماء تيم »

قلت : « مولاي . . تطلع نحوهم » . . لم يتكلم

قلت : « مولاي . . أما قلت لنا أن الجهاد . . »

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في انه

وعلى صامت لا يتكلم

والله أعطيت سبلي لأين لمجم

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل عليا كرم الله وجهه • (٥)

أما الشخصية الغفيرة فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر عبد الوهاب البياتي التي اخترعها الحريري في مقاماته ، وأبو زيد يطل مقامات الحريري نموذج للاديب الانتهازي الماكّر الوصول ، الذي لا يتورع عن اللجوء إلى أدنى الوسائل وأحطها في مسبيل الوصول إلى أهدافه وتحقيق مقاصده ، وهو مع ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل طاقاته في مسبيل تحقيق مقاصده ، مع لون من الظرف والذكاء . وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية السروجي ليشتد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم في مسبيل تحقيق أغراض مادية زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان في مسبيل تحقيق هذه الأغراض . ولذلك فإن الشاعر يركز على صفة «الانتهازية» في أبي زيد ويبرزها ، ويصور الرجل متصوراً بشعاً متفراً ليرمز به إلى أصحاب الكلمة الماصرين الذين يسخرون كلمتهم لتجديد الطفيلان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياسي في شعره بانتقادهم انتقاداً لاذعاً مر ، ولذلك نجد أسلوبه هنا يحمل ليرة هجائية خشنة . فابو زيد في القصيدة .

كان يقنى .. كان شحطاً بلا حياة

يجتر ما في كتب الأموات ، أو يسوق على الأحياء وهو أيقظ :

صنفته تقيل أيدي الناس والفناء

وشتمهم لأنه حريه

يعرف من أين وأين تؤكل الاكتاف والألواء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولاً شمولياً بحيث تصبح رمزاً للانتهازي المميل في كل زمان وكل مكان ، الذي يمدد كل طامع ويبيع سوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل مسقوط ويفنى في كل مأساة ، ولذلك فقد :

كان يقنى عندما اغار هولاء على بغداد

واستسلمت طرود

وعلفت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد

وكانما شفى الشاعر ألا يدرك القاري المدلول الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موفقة في القصيدة توظيفاً رمزياً وأن شخصية السروجي « من أبطال مقامات الحريري ، وهي شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان » .

٢ - أما من حيث صور توظيف الشخصية فإن الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية - أو عنصرية في صورة - من الصور الشعرية في القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلاً تصويرياً لمبد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة

يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية . وقد يوظفه إطاراً فنياً رمزياً عاماً لرؤيته برمتها ، وقد يوظفها شيئاً - ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأضيقها - عنواناً رمزياً عاماً على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، كما تفصيل الشاعر خليل حاوي مثلاً مع شخصية « السندباد » التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها .

وهاتان القصيدتان هما « وجوه للسندباد » و « السندباد في رحلته الثامنة » اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثاني « الناي والريح » (٧) . وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في هاتين القصيدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول « نهر الرمان » اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد وأن لم يوظفها توظيفاً رمزياً مباشراً وهي قصيدة « البحار والدرويش » (٨) . وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف ، كما فعل السياب مثلاً في توظيفه لشخصية « أيوب » ، وكما فعل أدونيس في توظيفه لشخصية « مهيار » ، ولكن واحداً من حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنواناً رمزياً على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر (٩) .

أما الصورة الأولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أروع هذه الصور شأناً من الناحية الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مشعباً شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصراً من عناصر صورة جزئية - أو رمز جزئي - في قصيدة « خارجي قبل الأوان » ، نجد أن دور الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيراً دور المفردة اللغوية العادية في أية صورة شعرية أو رمز شعري . ولذلك فإن الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيراً ما يدعون هذا للعنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة إيحائه ، كما فصل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان ، وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم ، وكلها شخصيات تراثية وظفها للشاعر عناصر في صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها كلها بوضفها في الإطار التراثي العام الأمر الذي عبق من فعالية وظيفتها في القصيدة .

أما توظيف الصورة معادلاً رمزياً - أو تصويرياً بشكل عام - لمعد من إبداع رؤية الشاعر في القصيدة فإن الشخصية في إطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتأخر مع مجموعة من الأدوات التصويرية الأخرى - التي

في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ، بين الدالّتين بحيث لا تنفي أحدهما على الأخرى، والشاعر الجيد هو الذي يلتقط اللامع والسمات الدالة في الشخصية التراثية للوظيفة، هذه اللامع والسمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي يوظفها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والإيحاء بها بدون تصفٍ.

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملائحتها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويصنف في اسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر اسقاطه عليها من أبعاد، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقبحة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضا، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الدالّية بهذه اللامع الفنية. ومن نماذج هذا التصنف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهيّار» التي حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الشعري، وهي تلك المرحلة التي تحس فيها الرفض الواقع المضاري العربي، وجعل مهيّار عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض، وكتب ديوانا كاملا سماه «أفاني مهيّار المشقى».

ولكن أدونيس حاول أن يسقط على ملامح مهيّار دلالات وإيحاءات معاصرة شديدة الخصوصية، وشديدة التقيد، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيّار أن تستمع لهذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتالي عملية التفاعل الرمزي للفروض بين اللامع التراثية واللامع المعاصرة لكي يؤدي الرمز التراثي وظيفته، وجاءت شخصية مهيّار في هذه المحاولة شديدة الغرابة، فهو كما يصوره الشاعر في مقطع ثرى يبنون «مزمور» قدم به القصيدة «فارس الكلمات الغريبة» (١١) : «يلا الحياة ولا يراه أحد، يصير الحياة زبدا ويفوس فيه، يحول الغد إلى طريدة ويبدو يائسا وراها». ثم .. ويقول عنه في مقطع من مقاطع القصيدة :

مهيّار وجه غاته عاشقوه

مهيّار اجراس بلا رنين

مهيّار مكتوب على الوجوه

أغنية تزودنا خلسة .. في طرق بيضاء مغلقة

مهيّار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليدية ..

وهكذا يضي الشاعر يسقط على ملامح مهيّار من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه اللامع إلا تستطيع الإيحاء به.

وفي إطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصيات التراثية كرمز تعتمد التكنيكات الجزئية وتتنوع، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شعاع توظيفيا ورمزيا، ورويا للإيحاء برؤية شعرية شديدة التقارب، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعها

غالبيا ما تكون بدورها شخصيات تراثية أو ممطيات تراثية بشكل عام - على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصية بعدا من أبعاد هذه الرؤية. في قصيدة «رحلة في أصفاء الكلمات» (١٠) للشاعر فوزي العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هي شخصيات خالد بن الوليد وعنترة العبيسي، وأبى الطيب المتنبي، والحجاج بن يوسف، وسيف الدولة الحمداني، وناط بكل شخصية منها حمل بعدا من أبعاد رؤيته الشعرية التي تتألف من رحلته في أصفاء التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضي بالحاضر، وتقابل بين واقعا الحال المتفسخ وماهينا المضيبي الذي اقترنت فيه الأقوال بالأفعال - فالتصيت الكلمات قيمتها ونصاعتها، بقول الشاعر مثلا موطئا شخصية عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقرر بالفصل السجاع، ويدين بالتالي الأقوال الطغاة التي لا تقرر بالأفعال :

وانشقت حجب القليب عن العبيسي يعرج الرمح على الفلول

فأهتري رعاد الأشواق المنطونات

- يا عنترة العبيسي (هفت حزين التبرات)

كلما نك عاتلها سبيلك في عرس الدم

فتلالا نور حسامك في فجر الكلمات

ودعاه الموت فلم تحجم

حدثني كيف مذاق الموت، وما لونه ؟

انشدني، حتى تزهري في دوح الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية - وهي توظيفها إطارا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة برمتها - فهي أكثر الصور الأربعة شيوعا في شعرنا المعاصر، وقصديتا وخارجية قبل الأوان، و «أبو زيد السروجي» نموذجان من نماذج هذه الصورة.

٣ - أما عن تكنيكات توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة فإن التكنيك الشائع هو توظيفها كرمز، بمعنى اسقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على اللامع التراثية للشخصية، بحيث توحى هذه اللامع إيحاء رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة، نمدوح عنوانا مثلا في «خارجي قبل الألوان» اسقط ملامح ترمده الخاص على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصية «الخارجي» كما اسقط ملامح القوى التي خرج عليها على شخصية كرم الله وجهه، بحيث أصبح الخارجى رمزا للخصية رمزا للشاعر المتمرد كما أصبح على رمزا لهذه القوى التي يمتن الشاعر ترمده عليها.

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية، والدلالة المعاصرة - المجازية - لها، ويتفاوت الشعراء

الخاص وطبعها الخاص ، فلو أخذنا مثلا شخصية كمشخصية أبي الطيب المتنبي، وهي من الشخصيات التي قطن شعرًا أو بتوظيفها لثرائها الشديد بإمكانات الأبياء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد رفقوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته ، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخوري في عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رسائل إلى أبي الطيب » وأصدرها في ديوان خاص ، وأمل دقفل في قصيدة « من مذكرات المتنبي في مصر » والبياتي في قصيدته المطولة « موت المتنبي » والياس لحود في « ولادة للمتنبي » ومحسن الدين خريف في قصيدة « يوميات المتنبي في شبب بوان » .. وغيرها وغيرها .. وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبي اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة ، وإلى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التي وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا في صورة أو معادلا تصويريا ليعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق في توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبي كما اتفق أو كاد في الهدف الإيحائي الذي وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردا الفني وخصوصيتها التعبيرية .

فمن الملامح التي ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبي محنته في بلاط كافور، وإحساسه بالنم المريب على سقوطه وبيعه ضميره وفنسه ككافور ، وتقنيه بأمجاده الزائلة . رغم اتعاضه بتفاحته وهواته ، والبعيد الماض الذي ولع الشعراء بالرمز إليه بتوظيف هذا الملمح هو ادانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتسكون بوقا في جوقة سلطة باغية ، تمجد طغيانها ، وتختلق لها أمجادا وهمية ، وتدافع عن طغيانها وسقوطها ونسبها . وادانة مثل هذه السلطة التي تضطر صاحب الكلمة إلى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والسياسية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للإيحاء بهذا البعد الشعراون أمل دقفل ، وعبد الوهاب البياتي ، فلن كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لحاويلته بتفردا وتميزها . يقول أمل دقفل في قصيدته « من مذكرات المتنبي في مصر (١٧) :

أكره لون الغمر في القنينة

لكنني أومنتها استشفافا

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور بقاء

عرفت فيها الداء

امل ساعة القنينة بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

.....

يومئ يستشدي ، أشده عن سيفه الشجاع

وسيله في غمده يأكله القلما

وعندما يسقط جفاه التقيان وينكلي،

أسير مثقل الخلفى في ردهات القصر ..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التي برع في التقاطها بحيث تتراسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة ، وتلك ناحية برع فيها أمل دقفل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها . ويتم التفاعل البارع بين الدالتين دولما تكلف لتسحق المعطيات التراثية بإحداثا بالغة الغنى والرحابة ، فالمتنبي هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقا أجيرا في جوقة سلطة ساقطة ينشدنا عن سيفها الشجاع - وهو في غمده يأكله القلما - وهو يمارس طقوس القنبوبة لا حيا فيها وإنما هربا من إحساسه الأليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التي وظفها الشاعر بعمد الإيحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبي ، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرد .

أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبي بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الأبعاد ، وإنما هو يستوحى هذه الملامح في توليد مجموعة من الصور الشعرية التي توحى بنفس الدلالات التي أوحى بها أبيات أمل دقفل . يقول البياتي في قصيدته المطولة « موت المتنبي » (١٧) :

سفينة الضباب يا طفولتي تطفو على بحر من النجوم

تشبح في مرثها .. تجوع

تزني على وصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبله ، تستجدي ، تهز بطنها ، ترقص فوق لهب

النجوم



أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الإيحاء المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعاً من المقابلة التصويرية يدين فيها تقاسم الواقع العربي عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر - التي لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة - والاكتفاء بقصد المؤثرات، وممارسة طقوس الحزن، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المتصالح الثاني العظيم من صرخة المرأة التي استجندت به، والموقف العربي المعاصر من صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر :

الصوت الصاخر في عبورية

لم يذهب في البرية

صوت البغداد الثاني

شق الصخرة إليه .. لباه

حين دعت تحت عربية

« وامتصاه »

لكن الصوت الصاخر في طبرية

لباه مؤتمراً

لكن الصوت الصاخر في وهران

لبته الأحرار

ويستر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثية والإيحاء المعاصرة، ميقابل بين موقف أبي تمام ودعوتها إلى القوة، وتفضيله للسيف على الكتب « السيف أصدق أنباء من الكتب » وبين موقفه المتخاذل الذي استبدل القول بالقوة :

وأبو تمام الجند حين لا يترتم

قد قال لنا ما لم نعلم

والسيف الصاخر في القيد، طوبناه

وقنعنا بالكتب المروية

توظيف الحدث التراثي :

أحياناً يوظف الشاعر حدثاً أو مجموعة من الأحداث التراثية التي يحس بأن قوة لونا من التراسل الشعوري بينها وبين رؤيته المعاصرة، ومن ثم فإنه يوظف هذا الحدث أو الأحداث رمزياً للإيحاء بإبعاد هذه الرؤية .

وكثيراً ما يتسرن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص، ولكن الشاعر أحياناً يركز على الحدث في ذاته ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث، وينسقط إبعاد رؤيته على تفصيلات الحدث ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثاً واحداً عاماً متكاملاً ليجمعه أطواراً عاباً لرؤيته يوظف تفصيلاته توظيفاً رمزياً للإيحاء بإبعاد رؤيته، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة - على أي نحو من أنحاء الترابط - بحيث تتناثر عن نقل الإيحاء المختلفة للرؤية الشعرية .

سيفتي شائخة القلوع لكنها - والبحر في أنظارها - تعن للرجوع

فليس في الأبيات شمساً يحاصر الخمس
استمشاه ، وإنما سيفتي تظفو على بحر من الميوع
والصورتان تنتميان إلى ملامح المتنبي باعتباره
مختلفين، وتوحيان بنفس الدلالة - وسي الإحساس
للمرير بمحنة السقوط - بتأملين مختلفين .
ويستر الشاعر بعد ذلك بتبرته الهجائية الحسنة
يولد من ملامح الإحساس بمحنة (السقوط في
شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تسدين
هذا الموقف بطرفيه - السلطان والشاعر - وتعتبر
عما عبر عنه أمل دنقل في أبياته بمجموعة من
التعبيرات الرمزية المتمية انتماء مباشراً إلى الملامح
التراثية للمتنبي من إحساسه بأنه أصبح نبشاً
في بلاط كافور، ومن تقنيه إشجاعته وهو أعلم
الخلق بجهنمه، ومن حيلته الخفي للاعتناق من أسار
هذه المحنة . البياضي يعبر عن هذا كله بصور
مجانبة عنيفة النبرة، مولدة من موقف المتنبي
في بلاط كافور، فسيفنة الضسياب - التي هي
المعادل للصعري للمتنبي بدلالاته التراثية
والرمزية - « زني » وتستعطف الحليفة الأبله
« تستجدي » و « تهز بطنها » و « ترقص » وهي
مع هذا كله « تعن للرجوع » .. للهرب من هذا
الرصيف الذي اضطرت فيه إلى ممارسة طقوس
السقوط، أن هذه الصور كلها تنتمي إلى نفس
المناح الإيحائي الذي تنتمي إليه أبيات أمل دنقل،
ومع ذلك تفرقت كل من المحاولتين بطبيعتها
الخاصة وأصلانها وتفردها .

وإذا كان توظيف الشخصية كرمز تراثي عن
طريق إسقاط أبعاد الرؤية الشعرية على ملامحها
هو التكنيك الشائع في توظيف الشخصيات
التراثية في شعرنا المعاصر فإن هناك إلى جانبه
تكنيكاً آخر أقل منه شيوعاً يحتفظ في إطاره
للشخصية بملامحها التراثية، ولا يسقط عليها
الإيحاء المعاصرة لرؤية الشاعر وإنما ينشأ الشاعر
علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته ولامح الشخصية
التراثية الموقفة كملافة التقابل مثلاً بهدف توليد
نوع من الفارقة التبريرية بين الدلالة التراثية
للشخصية وبين الإيحاء المعاصرة، كما فعل صلاح
عبد الصبور مثلاً في قصيدته «أبو تمام» (١٤) التي
القها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١، ووظف
فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية «أبي تمام»
وشخصية الحليفة العباسي « للمتعصم » وشخصية
المرأة العربية التي استجندت بالمعصم عندما
أسرها الروم وأطلقت صيحتها المشهورة
« وامتصاه » التي لبسها المعصم فزحف إلى
عبورية التي استجندت فيها المرأة بجيش ضخم
ففتح عبورية وحرر المرأة، وعبد الصبور في هذه
القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية
دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشخصيات
رموزاً في نحو ما رأينا في النماذج السابقة.
للأبعاد المعاصرة لرؤيته في هذه القصيدة، وإنما

**ولم أكاد في الفراش صاحي بضلل الطالب
فليس من يطليتي سوى أنا القديم**

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعية
سراقة الرسول عليه السلام وصاحبه ، وسوخ
أقدام فرسه في الرمال حين أوشك أن يتركها ،
وهو يوظف هذه الجزئية للإيحاء بذلك الاحساس
الدفين بالنتم على قيامه بهذه المغامرة ، وحرصه
على أن يخلو هذا الندم بحيث لا يفوق رحلته ،
فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في
ظل هذا الواقع اللبوي يحس بنوع من الارتباط
اللاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب
منه ، وبذاته التي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم
فانه يضم بلون من الندم الخفى على جده في الفرار
من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قسامة
بهذه المغامرة غير المضمونة العاقبة من الأساس ،
ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يفوق خلاصه
من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربط به ، حتى ولو
كان صورة من صورة النتم على فراقه ، ومن ثم فانه
يستغل جزئية متابعية سراقة للرسول وصاحبه ،
وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا
البعد من أبعاد رؤيته :

**سوخى اذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم**

ولا كان خلاص الشاعر من ذاته المربوة هو
هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصعب
مصادرا رمزيا بلوغ الغاية التي ينشدها ، وهي
الواقع الوحي الناصع ، ومن فان الموت بهذا
الدلول يصعب معادلا للبعث الذي يمتزج في رؤيا
الشاعر بالبعث في المدينة المنيرة :

ان عذاب رحلتي طهاتني

واللوت في الصحراء بضئ القيم

لو ممت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبا بارعا بالدلالة
المزدوجة « للمدينة المنيرة » : دلالتها التاريخية
باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام
(المدينة المنورة) ، ودلالتها اللغوية لاشتقاق
وصفها من مادة اللو ، ولذا فان الشاعر يتناقض
عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هذه
المدينة من وضاعة وصفاء وطهارة واشراق :

مدينة الصحو التي يزخر بالأصواء

والشمس لا تفارق النظرة

أواه يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضووا

مدينة الرؤى التي تمتج ضووا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين
في قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عالم
أكثر وضاعة وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهي
بهذا التساؤل الداهل الشاك :

منال النمط الأول ما صممه صلاح عبد الصبور
في قصيدته « الخروج » (١٥) التي وظف فيها
حادث هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام من مكة
الى المدينة توظيفاً رمزياً للإيحاء برغبته السامرة
في الهرب من واقعه الردي ، ومن أسرار المدينة
الشريفة ، بل ومن ذاته المربوة التي تقصت
وترعرعت في اسرار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي
تلمع على الشاعر كثيرا ، والتي عبر عنها في قصائد
كثيرة بأساليب متمدة . وقد وظف الشاعر
كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفاً ذكياً ، حيث
وظف « مكة » و « يثرب » ونوم على رضى الله عنه
في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام ليصل
الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة
أبي بكر رضى الله عنه له في رحلة الهجرة ، وأصبار
الصادق على ذناء الرسول بنفسه حين عزل الى
الفار قبله ليضلل من أخله مما يمكن أن يؤذى
الرسول عليه السلام من الوحوش أو الهوام ، ثم
متابعة سراقة بن مالك الرسول وصاحبه ، وسوخ
أقدام فرسه في الرمال ، وظف عبد الصبور كل
هذه التفصيلات ليصير من خلالها عن شيقه بواقعه
النبوي ، وتشوؤه الى عالم أكثر وضاعة وصفاء ،
وقد وظف مكة للكرمة - المدينة التي صاحب منها
الرسول عليه السلام - لتكون معادلا رمزياً للواقع
المربوة الذي يجد الشاعر في الفرار منه :

أخرج من مدينتي .. من موطنى القديم

مطرأ أقال عيشي الأليم

فيها .. وتعت الثوب قد حملت سرى

وبالمقابل تصبح يثرب « المدينة المنورة » مقابلا
رمزياً للواقع الوحي الذي تغرق نفس الشاعر
اليه ، ولكنه لكي يصل الى هذه المدينة لابد أن
يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من
ذاته الشريفة التي شبت في أعضان هذا الواقع
المربوض ، ولذا فان القضاء على هذه الذات يصعب
هنا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت
ذاته للوصول الى الواقع المضي للنشود « المدينة
المنيرة » ، ولكي يوحى الشاعر هذا البعد من أبعاد
رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة
توظيفاً مكشياً ليدل على نقى دلالة الترابية ،
فإذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختار
الصادق رضى الله عنه ليصحبه في رحلته ، وإذا
كان الصادق قد أصر على فداء الرسول بنفسه
فان الشاعر لم يتغير أحداً من أصحابه لكي يقديه
بنفسه ، لان غاية الاول من الرحلة هي قتل
نفسه والخلاص منها . وإذا كان على كرم الله وجهه
قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضلل
طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه فان الشاعر
لم يترك في فرائسه أحداً من أصحابه ليضلل
طالبيه ، فليس هناك من يطارده سوى ذاته
القديمة التي يجد في الفرار منها :

لم اتغير واحدا من الصغاب

**لكي يلدني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي
الأنثيلة**

هل انت وهم واهم تظلمت به السيل
ام انت حق ؟
ام انت حق ؟

تعبد الأصنام في مكة ، أو نلثم كعب اللات في
يوم الوليعة
طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر ،
ولم ترفع حليمة

في الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عظم
الواقع العربي الحالي وهوانه ، فيوظف مجموعته
من الأحداث التراثية المختلفة ، كوصفة ذي قار
التي انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخضوع
العرب لكسرى ودعهم الجزية له ، وكعبادةهم
للأصنام وتقبيلهم لآلات ، وكأحراق طارق بن زيادة
لسفنه ، وكعبية أبي بكر ، وكأرضاع حليمة
لرسول عليه الصلاة والسلام ، وأوضح أن بعض
هذه الأحداث ينتهي إلى بعض عصور الأدهمار
العربي ، بينما ينتهي بعضها الآخر إلى الوجهة
الكأبي من التاريخ العربي ، ولهذا مزج الشاعر بين
التوظيف الطردي والتوظيف العكسي ، فالأحداث
التي تنتهي إلى الوجهة الكأبي وظفها توظيفاً طردياً
يتفق مع دلالاته التراثية ، أما الأحداث التي تنتهي
إلى الوجهة المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفاً
عكسياً ، لأن هدفه في النهاية الإيحاء بهوان الواقع
للمعاصر وعقمة ومن ثم وظف طردياً - عن طريق
الإيحاءات - الأحداث التي تنتهي إلى الوجهة الكأبي
من تاريخنا ، كدلم الجزيرة لأبي شروان التي ضاعف
لشاعر من فداحة دلالاتها الإيحاءية بأن جعلها
« من فرع موأشينا العقيمة » وليست من سعة ،
وكعبادة الأصنام في مكة ، وكثمن كعب اللات ،
أما الأحداث التي تنتهي إلى الوجهة المشرق من
تاريخنا فقد وظفها الشاعر عكسياً - عن طريق
النفي - مثل غرض معركة ذي قار ، وأحسراق
طارق لسفنه ، ومعركة أبي بكر ، وأرضاع حليمة
لرسول عليه الصلاة والسلام .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك
المزدوج أن يوحد أبعاد هذه الأحداث المتعارضة
وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكرة التي
يهدف إلى تصويرها وهي تفسيح الواقع العربي
وهوانه وعقمة .

توظيف النص التراثي :

لعل استعادة النص التراثي من أقدم صور
علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربي منذ
أقدم عصوره صوراً عديدة من تقصين الشجر
أشجاره نصصاً من أسلافه ، وإن كان الشعراء
القدامى لم يمارؤوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفاً
فنياً لحمل دلالات غير دلالاتها التراثية ، وقصارى
ما كانوا يغلطون بالنسبة لهذه النصوص أن
يتصرفوا في صياغتها مع الاحتفاظ لها بمناحها
التراثي الأساسي ، وعن هنا أطلق نقادنا العربي
القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة
الشاعر بترائه اسم « المرقشات الأدبية » ، وإن
كانت نظرة نقادنا القدامى إلى حسنة الظاهرة
أكثر تسامحاً وسمة أفق ما قد يوحى به المصطلح
الذي أطلقوه عليها .

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة
تفصيلاً بارعا ، وحقق لونا من التآزر والتفاعل الفني
العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن
تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتمكسها ، وقد
رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفاً
طردياً يتماشى مع دلالاته التراثية كتوظيفه مكة ،
والمدنية ، وسوخ أقدام فرس قدامة في الرمل ،
على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسياً بمعنى
أنه كان يوظفها في التعبير عن تقويض مدلولاتها
التراثية ، كتوظيفه لصحبة أبي بكر لرسول
عليه الصلاة والسلام وجرعه على أن يفديه بنفسه
ولتدوم على بن أبي طالب كرم الله وجهه في فراش
الرسول ليلة الهجرة .

وقد استخدم الشاعر تكنيكاً بارعا في توظيف
هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يمد من أصبح
تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك
التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطى التراثي
دون أن يصرح به تصريحاً مباشراً وإنما يجعله
كأما « تحت سطح القصيدة ، بحيث يظل للقصيدة
مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة
الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن
تحولت إلى تجربة موضوعية عامة هي توق الإنسان
إلى التحرر والحياة في مدينة النور » (١٦) كما
يقول الشاعر نفسه في حديثه عن هذه التجربة
في وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم
في التعبير عن تجربته الخاصة .

وفي مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث
تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان القارئ
كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية
تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها . ويمكن
للقارئ أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها
دون أن يطن إلى هذه الخلفية التراثية الكامنة
تحت سطح القصيدة ، فإذا ما اكتشف هذا
الذبح التراثي السخي الكامن تحت السطح تغيرت
في وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة
لا حد لفناها وعضتها وروحناها ، وتضاعفت ممتعة
بالقصيدة نتيجة لهذا إلى غير حدود (١٧) .

أما النمط الثاني من أنماط توظيف الحدث
التراثي ، وهو ذلك النمط المتمثل في توظيف
مجموعة من الأحداث الجزئية المنفرقة التي تلتقي
كلها على الإيحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجها
قول الشاعر يوسف الخطيب في قصيدة « مطالع
جزائرية » (١٨) :

غير أنا لم نفضي « ذي قار » لم نرجع إلى التنازع
في ثوب الفنية

لم نزل نأثي ألو شروان بالجنسية عن فرع
موأشينا العقيمة

مال اذا دعوتكم الى الجهاد في سبيل الله
لذتم بداعي التجنيد ، واتخذتم الحياة سترًا
تخفون خلفه وجوهكم

تيا لكم ..

يكاد ذائبا لكم ولا تدبرون

سيف الجور فوقكم وانتم على السماط
نائمون

تنتفض الاطراف من دياركم ولا تقاومون

ولا ينام عنكم وانتم في غفلة ساهون

ويقرر الشاعر في تعليقته على هذا المقطع أن
« هذه الفقرات من خطبة للإمام علي موجودة بالنص
في « نهج البلاغة » ، وليس لي الا فضل التقديم
والتاخير في الكلمات لاقامة الوزن الشعري » .
ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر في نص الإمام
كان أكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ، حيث
حذف وأضاف وحور في بعض العبارات ، فعبارة
الإمام التي أخذ عنها الشاعر تقول : « أف لكم ، لقد
سلمت عنائكم ، أرضيتم بالحياة الدنيى من
الأخرة عوضاً ؟ وبالنسبة من العز خلفاً ؟ اذا دعوتكم
الى جهاد عدوكم دارت أعينكم كالنجم في الموت في
غمرة » ومن الذبول في سكرة .. لبئس لعمر
الله سمر نار الحرب انتم ، تكادون ولا تكيدون ،
وتنقص اطرافكم فلا تمتعضون ، لا ينام عنكم وانتم
في غفلة ساهون ، غلب والله المتخادلون » (٢١) ،
وواضح مدى ما أدخله الشاعر على عبارات الخطبة
من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وأن
كانت عبارات الصيغة التي أوردها الشاعر
في الأبيات تتردد بعضها ، وروحا في كثير
من خطب الإمام في نهج البلاغة ، والمهم على أية
حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة
في استنفار حمة العرب المتعاقبة واستنهاض
عزيمتهم الخائرة على عبارات النص دون أن يغير
كثيراً في جوهره أو يلقنه روحه وطايبه .

أما التكنيك الثاني من تكنيكات توظيف النص
التراثي فيمثل في إدخال تحوير مقصود على
النص يتحول به الى نقض سدلوله التراثي
بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها الشاعر
لدلالة وضع معاصر مناقض لدلول النص التراثي
وتكون وظيفة النص التراثي المحور هي تجسيد
هذه المفارقة بين مدلوله التراثي ومدلوله المعاصر
بمد التحوير . ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر
محمد عز الدين للشاعرة في قصيدته « المنهى
الرمادي » (٢٢) ، حيث وظف فيها نصين تراثيين
ارتبطا في التراث بمعاني الرزية الحاسمة على
النار ، والاصرار الباتر على الكفاح في سبيل
ادراكه ، وهذا النصان هما عبارة امرؤ القيس
حين يلقه نبالاً مقتل أبيه وهو عاكف على معاقرة
النخمر « اليوم خير ولداً أمر » وقول ابن أخت
تأبط شراً في قصيدته الطويلة في رثاء خاله
بعد مقتله :

أما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص
توظيفاً فنياً بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته
الحديثة تحمل جزءاً من معناها المعاصر ككل
المعطيات التراثية التي لها الشاعر المعاصر الى
توظيفها ، وقد استخدم الشاعر المعاصر ثلاث
تكنيكات أساسية في توظيف النص التراثي في
القصيدة الحديثة .

التكنيك الأول : أن يستخلص النص كما هو تمام
عبارة ، أو يتمديل طفيف في العبارة - بهدف
اخضاعه للوزن إن كان النص ثورياً - ويسقط
على النص ملاح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس
بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثي
لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب
البياتي في مقطع « قال طرفة بن العبد من قصيدة
« الى الحجر » (١٩) حيث جعل المقطع كله عبارة
عن أربعة أبيات من معلقة طرفة بن العبد :

وما زال تشرابى الخمر ولذتي
ويبي وبغالي طريقي ومتلدى
الى أن تحامشي العشرة كلها
وافردت افراد البعر البعيد

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدى

كريم يروى نفسه في حياته
ستعلم ان متنا غداً أينما الصدى

لقد توجده الشاعر تماماً يعضون أبيات طرفة
بما تدل عليه من رغبة عارمة في ممارسة الحياة
بكل لذاتها ، وخوض منامتها بجسارة وعدم
مبالاة بالمواعيب ، والتشرد على المواقض السائدة
مهما كان ثمن ذلك من النية والتشريد ، وهكذا
كان الشاعر في معظم فقرات حياته حيث تحامته
العشرة كلها وأفراد افراد البعر المعيد وعاش
في حالة نفسي شبه دائم ، وأن كان يقيته بأنسه
الفائز في هذه المقامرة لم يزايله لحظة . وهكذا
وظف الشاعر نص طرفة بتسامه دون أى تحوير ،
واسقط عليه ملاح تجربته المعاصرة شديدة
الخصوصية .

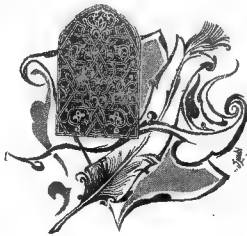
وقد يضطر الشاعر حين يعمد الى توظيف نص
تراثي كما هو الى اللجوء الى لون من التقصيد
والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن ، كما
فعل الشاعر أحمد جنتر مصطفي في مقطع « فقرات
باقية من خطبة لأبيهم المؤمنين على بن أبي طالب
يستنفر أهل الكوفة للحرب » من قصيدة « قراءة
حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكراً » (٢٠)
حيث وظف الشاعر نصاً من إحدى خطب الإمام
على كرم الله وجهه واسقط عليه دلالات معاصرة
تمثل في ادانة تقاض الأمة العربية عن الجهاد
في سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها
وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالانحياض
عليه كثيراً واستغفال معطيات التراث المختلفة
في رفضهم له وإدانتهم . يقول الشاعر في المقطع :

والنداء ، وقد نصح الشاعر في أن ينعم وطيفه
النص هنا بأن جعل الإشارة إليه في مسبق
شعري يتجه كله إلى تكثيف هذا الإيهام .

أما أمل دتقل فقد وطف نص معاوية لهسدف
إيحائي قريب من الهدف الذي وطف يوسف
الخطيب النص له ، وإن كان أمل دتقل لم يكثف
بادانة سياسة التضليل والخداع ، وإنما أعين
الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف
الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها ، يقول
الشاعر في القطع الذي يحمل عنوان « بيسان »
من قصيدة « الموت في الفراش » (٢٥) :

أيها السادة لم يبق انتظار
قد مئنا جزية الصمت لمملوك وعبد
ولعلنا شعرة الولي ابن هند
ليس ما نضهره الآن سوى الرحلة من قلبي إلى قلبي
ومن عار لعار

والنبرة الثائرة المتعددة في القطع تطالعنا منذ
عنوانه الثوري « بيان » ثم من بقية الصور في
الآيات : التعبير عن رفض الصمت المفسد
بالامتناع عن دفع جزية الصمت للمالك والعبد ،
وباستخدام الفعل الباتي « قطع » في التعبير عن
رفض هذه السياسة الضللة التي ترمز اليها
شعرة معاوية ، وفي الكناية عن معاوية ب« ابن هند »
تحقيرا له ، ومنه هي أمه هند بنت عتبة أكلة
الأكباد ، فالحاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه
السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير
هذه السياسة في ذاتها لادلائها فهناك « أبو يزيد
في دمشق يمد شعرتة الوضيمة للطعام » .
يسحبها « أنها أقرب ما تكون إلى الادانة الأخلاقية »
لنقل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين
« الوضيمة » و « الطعام » لوصف الشجرة ،
والجماهير التي تقبلها وتتعامل معها . أما هنا
فقطع - في أسلوب موجز باتو - لهذه الشجرة ،
ووصف لمعاوية بأنه « وال وليس خليفة كل هذا »
يكثف نبرة التمرد والثورة في الآيات .
وهكذا تنوع إيهام النص في النموذج رغم تقارب
السياق الشعري في النموذجين .



فورا التار متى ابن أخت
مصع ، عقيدته ما تحل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة أخرى القيس
بسمية الدائب الذي استغرق حياته كلها وراء تار
إبيه حتى أدركه ، ونذكر مدى ما يحتاج في بيت
الشاعر الآخر من إصرار عارم ، ولذلك ارتبط
النصان في التراث بهذه المعاني . أما الشاعر
المعاصر فقد سوح في النصين ليخرج بهما إلى تقضي
مدلولهما التراثي ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية
يدين من خلالها تقاعس العرب عن إدراك ثأرهم
والسعي وراءه ، يقول :

واقول : « اليوم خير ، وغدا .. » يا غرباء
استكنوا يا غربة
« فورا التار منا » خطباء
ووراء التار منا حكماء

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز
المفارقة الأليمة بين حزين الموقفين التراثيين في
طلب التار ، وبين موقف طلاب النار المصرب
للمعاصرين ، حيث تحولت العزيمة الباترة في عبارة
أخرى القيس والوعيد الرهيب في بيت الشاعر
إلى لون من الجمجمة والغضب الجوفاء التي لا تترك
تاراً ، والحكمة المأجزة الكسيحة . (٢٦)

أما التكنيك الثالث والأخير من تكنيكات توظيف
النص التراثي فيتمثل في استيعاب النص والأشارة
إليه دون التصريح به ، وفي إطار هذا التكنيك
يمكن للشاعر أن يتصرف في النص التراثي بحيث
تتعدد إمكاناته الإيحائية من شاعر إلى آخر ،
ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين
أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيك
لأداء وظائف إيحائية مختلفة . . . والنص هو
عبارة معاوية المشهورة « لو كان بيني وبين الناس
شعرة ما انقطعت ، لألهم أن شلوا أرخيت وإن
أرخوا شدت » . . والشعراء الذين وظفوا هذه
العبارة عن طريق استيعابها والأشارة إليها دون
التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دتقل ،
وأدونيس . يقول يوسف الخطيب في قصيدته
« دمشق والزمن الردي » (٢٤) :

وباه مات الزرع ، طلع الفوظين على مهبالريح ،
رابع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مزة رقة
صغراء تبجر في ظلام الصبح ، من ذاك الشقي على
الهجرة ؟ أم أبو ذؤ ؟ ويفتون الخليفة في الحجاز
شوارد الفتوى ، وذاك أبو يزيد في دمشق يمد
شعرتة الوضيمة للطعام ، يعود يسحبها ، ويشرد
في الصحاوى الألياء واللعناب من دمشق الحفن ،
فاحتضنى دهاء الأرض .. الخ »

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين
من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل
الشعوب والتفريغ بهم ، ويدين في نفس الوقت
الشعوب التي تقبل مثل هذه السياسات وتسمح
لحكامها أن يتصرفوا في مصالحها فيشردوا الألياء
في الصحاوى ويفتحوا أحضان المواسم للشعاب

أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للإحياء بدلالة مختلطة تماما عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للإحياء بها ، فهو يوظف النص للإحياء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعنى الظروف وأوضاعها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تمكس سياسة معاوية الحكيمة ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشديد الملك على تقصير البركان ووزير الامواج وتيرة الزمن بين الاضمار والريان ، يقول أدونيس في مطلع «مراة لحاوية» من قصيدة مرايا للممثل المستور « (٢٦) :

**شعرة تقرا الرياح وتبين ملكها في فجر البركان
في زفير الامواج والظن الهائم بين الاضمار والريان**
وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لاداء مجموعة من الوظائف الايجابية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعري والنفسى الذى وظف كل منهم النص في اطاره .

بقى أن نشير إلى أنه توجد في نتاجنا الشعرى الحديث بعض صور استخدام النص التراثى بشكل اقرب ما يكون إلى « التضمين » ، حيث يحمل النص في القصيدة دلالة التراثية لا يتبدأها . . . ولا شك أن استخدام النص على هذا النحو لا ينتهى إلى ظاهرة توظيف التراث للمعنى الفنى .

توظيف المعجم التراثى :

من المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا إلى توظيفها « المعجم التراثى » فقد وظفوا أنماطا من هذا المعجم بهدف إثارة الجو الشعورى والنفسى الذى ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة فى استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربى ، ويحث المنفوان العربى وإيقاظ الكبرياء العربية تلجأ إلى توظيف معجم القصصية الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية إلى حد التقديس فتقول فى قصيدتها « أغنية للأطالال العربية » (٢٧) :

**من الجزع ، من قلب سلف اللوى
وإدى القمار ، وبرقة تهمد
وممن دبح نغم علفه الرياح
واقتر من أهله ، وتبهد
ومن ظلل فى الجزيرة القسوى
وما زال منبع عطر ومسجد
تعالى هتافات ماضى عريق
يعيش الخلود بجفن مسهد**

نجد الشاعرة فى هذا المقطع - الذى يمثل النفاة الاساسية فى القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه - توظف معجم القصصية الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل أنها توظف هذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته « أغنية للأطالال العربية » ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات

معجم القصصية الجاهلية بما تشييعه من جو الاعتزاز بالانتماء المصرى ، والولاء برموز الطبيعة العربية ، فالجزع ، وسفط اللوى ووادى القمار وبرقة تهمد ، ورب تم الذى عفته الرياح ، واقتر من أهله ، والظلل الذى اقوى فى الجزيرة . . . كل هذه مفردات أصيلة فى معجم القصصية الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا فى وجدان القارئ مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربى ، وتقديس الرموز العربية التى تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا فى وجدان هذا القارئ ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الاياه والنجدة والعتوان ورفض الضيم والهوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمه الانسان العربى لنجدة هذه المبادئ التى (مالا مستها قديما سوى قبليات الدم » بعد أن دنستها الأقدام الغربية ووقلت بها الشاعرة حزينة تسال « أين الهوداج ؟ أين الحداة ؟ وأين الخيم ؟ ولكن هذه الديار تستعجم » ، وتفرق فى صمتها لا تجيب ، ، وحين تستبكي الشاعرة الديار لا يرد عليها الا السكون الرهيب ، إذن :

مسارح آراءها دنستها

**حطى الزائد الاجنبى الربيب
وأرضى لزاز وبكر ووائل
خطوا على تربها تل ايب**

ولنلاحظ أن الدم ، والهوداج والحداء والخيم ومسارح الارام ، وراز وبكر ووائل كلها موصرا أيضا مفردات أصيلة من معجم القصصية الجاهلية ارتبطت دائما بمعانى العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتفى بها الاصر إلى أن تدنسها أقدام الغاصبين الأجانب .

إن القصيدة وقفة عصرية على الاطلال، ولكن الاطلال هنا ليست اطلال الديار ، وإنما هى اطلال العزة العربية السليبية ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصصية الجاهلية ببراعة كبيرة للإحياء بهذا المعنى ، ولإثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب إلى هذه الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثى التى ولع شعراؤنا بالمصرون بتوظيفها فى قصائدهم « المعجم الصوفى » للتصوير من مفارمهم الشعرية التى يرون أن ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق فى تجربته الشعرية استغراق الصوفى فى تجربته الصوفية ، ولذلك فإن شعراؤنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفى لتصوير أبعاد مفارمهم الشعرية . ومن الشعراء الذين تقف فى شعرهم استخدام المعجم الصوفى « أدونيس » ، وصالح عبد الصبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويبدو أن نجد شاعرا من معجم شعرائنا المصرون لم يقابل بين مفارمته مع الشعر وتجربة الصوفى فى الوصول إلى الله ، ولم يستخدم بالتالى مفردات المعجم الصوفى فى نقل

هذا عصر اللحن

من يجزأ أن يصيب نعتا مقطوعا لطلاب العالم
ويقول في «مسألة رقم ٢» :
حضورنا مبدع

تجاوز انكسارنا .. ميتا
مسألة انتصارنا .. ميتا

وكلها تبصت عن خبر

ولل آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج
الى بيان *

توظيف القالب التراثي :

من بين المطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا
المعاصرون الى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية
التي انقرضت مظهرها من أدبنا العربي كقالب المقامة
و « القصص على لسان الحيوان والطير » و « الحكاية
القصية » و « التوقيف » وكل هذه قوالب أدبية
عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت
أو كادت في العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر
عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفاً فنياً جديداً
على الرغم من أن هذه القوالب في جملتها كانت في
الأصل قوالب ثورية *

المقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة »
كأطراف في رؤيتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة
في هذا المقامة قصيدة « يدعي الزمان » (٢٠)
للشاعر معين سميسو ، التي يدفن فيها المقترب
والمستشارين المناقذين الذين يتسلقون السلطة
ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها
ويربونها لها سطوتها وأخطاها ... وقد وظف
الشاعر مطيات قالب المقامة توظيفاً بارعاً في أدائه
هذا المصنف من البشر ، وأداة السلطان الذي
يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام ... وهو
يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الإيحاء
يفسدها هذا الجو الذي تدور فيه الأحداث وصفته ..
يقول :

حدثني وراق في الكوفة عن خيال في البصرة

عن قاضي في بغداد

عن سائس خيل السلطان

عن جارية ، عن أحد الخبيصان

وبعد أن يذكر الروي هذا السند العيصي
الدلالة يبدأ في ذكر الحكاية ، ولمنحسباً أن
السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن « من
يقضي خلف الباب من الفقهاء من الفراخ » ولنتأمل
مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تفتيح هذا
الصف من الناس الذي يقبل أن يجعل من نفسه
مفتي خلال لنزوات السلطان ، أن يجعل هؤلاء ليس
مجلس السلطان وإنما هم « خلف الباب » وهم
لا ينتظرون وإنما « يقعون » كما تسمى الكلاب *
ويبدو له المعاصرون أسماء من الباب من الخبيصين
وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

ملاحم مفاخره الشعرية ، ومن النماذج الجيدة
لتوظيف المجمع الصوفي قصيدة « مقامة تجليات
السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » للشاعر محمد
أيوب دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين
يمارسون عملية توظيف التراث في نتاجهم
الشعري بشفف وإح - وهذه القصيدة
واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات
الرجل في مقل التربة الجاهلية » وأعطى لكل
قصيدة منها عنواناً خاصاً ، وقصيدة « مقامة تجليات
السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » (٢٨) قسمها
الشاعر الى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنواناً
مستمداً من المجمع الصوفي ، فالمقطع الأول عنوانه
« الحال ، والثاني عنوانه « الصحو الأول » والثالث
عنوانه « الصحو الثاني » والرابع عنوانه
« الصحو الثالث » والأخير عنوانه « عسود الى
الحال » وهذه المقاطع كلها مستمدة كما هو
واضح - مثل عنوان القصيدة ذاته - من المجمع
الصوفي *

ويبدأ المقطع الأول « الحال » على النحو التالي :

غارق في الشفق ، متجلبب لجويي بغيبط
القلب ، متسلب بعد العين ، مولوق بهيب جلاله
الاشراق ، متسلخ عن الخسوس واللدوس ، أطلق
فوق دائرة السلوك أدوب ، لا أدري حدود الخد ،
حتى يرجع الايقاظ تكويني فيبدا من جديد مخرج
التقريب ، أصبح مثلباً أصبعت مبتلياً بصهد
الوجد ، محترفاً بلاتته الى حد التبطر ، أه من هول
الصباية (يا من كابد الاثواب) .. الخ

نفردات المجمع الصوفي هي سدى هذا المقطع
ولحنه ، وقد أضفى استخدام هذا المجمع جواً
صوفياً على القصيدة شديدة الصفاء والشفافية يكاد
يجعل من هذا المحبوب الذي يتفتى به الشاعر
معنى تجردياً شفافاً مجرداً عن كل تجسد مادي ،
وإن كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على
ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب ، وقد
استطاع أن يتصاهى بهذا الحب الى درجة الحب
الالهي عن طريق توظيفه للمجمع الصوفي *

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المجمع النحوي
ولكن محاولتهم لم تلق نجاحاً يذكر لأنها كانت
أقرب الى أن تكون مفامرة شكلية خاصة منها الى
أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل
مضمون معاصر ، وكان مضمونهم شبيهاً بصنم
بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزيتوا
إشعارهم ببعض مصطلحات العلوم ، ومن هذا
القبيل ما صنمه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد
في قصيدته له بعنوان « مسائل في الاعراب » (٢٩)
والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر
فيها أن يخضع المصطلح النحوي لمثل مضمون
معاصر ، فيقول في « مسألة رقم ١ » :

مولانا .. في بابك عبدك وأواد النطاح

وهناك عبدك خفاش بن غراب

والشيخ الوافي بالله بن مضيق

صاحب الف طريق وطريق

تسلكه الزندقة والزندق

ويقع اختيار السلطان علي وأواد النطاح ، في « انزاق الشيخ من الباب وبرك أمام السلطان » ويسأله السلطان في الأمر الذي أحزبه وصوره انه كان قد اتسم لاحدني جواربه أن يبيت عندها ولكن ضلت قدمه وأصبح ليبد نفسه متضلدا في ذنبه في حجرة أحد الفلمبان . وتكون فتوى وأواد بأن ليس علي مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة غلبت والمبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وإن الذنب علي الجارية لأنها لو كانت وضعت علي باب مخدعها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختصم وأواد لتواء بالصارة الماثورة في ختام كل فتوى « والله أعلم » ولكن بعد أن يحورها - أو يحورها الشاعر علي لسانه - لتصبح « والله تعالى أعلم والسلطات وخازن بيت المال » .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب المقامة بكل مميزاتة للإيحاء بفكرة ليس هناك ما هو أندر علي الإيحاء بها من هذا القالب التراثي المهجور .

وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر - وهو الشاعر محمد أبو دومة - قالب المقامة بطريقة أخرى في أربع قصائد تحمل عنوان « مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » .

القصة علي لسان الحيوان والطيور :

وهذا قالب أدبي عرفه أدبنا العربي - نشره وشعره - منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كلیلة ودمنه » عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة في الشعر حتى عهد قريب . وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقي ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكما عامة أو موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع حتى شوقي ، وإنما للتعبير الفني عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وإن كان أغلب هذه المحاولات ما زال يحمل بصمات من طيبة أسس استخدام التقليدي في تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التي استخدمت هذا القالب قصيدة « الثعبان وهياكل الرماذ » (٣١٧) للشاعر حبيب صادق ، والشاعر يميز في هذه القصيدة - في قالب قصة علي لسان الحيوان والطيور - عن نجيته في المؤسسات السياسية العربية التي كانت تدل بقوتها وصورتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت لاختيار الأليم في ١٩٦٧ اكتشفت من هياكل منهارة من الرماذ . والرموز في هذه القصيدة علي قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرا من طيبة تشخيص الحكمة أو

الموعظة في موروث القصة علي لسان الحيوان والطيور فالثعبان في القصيدة يرمز بالطبع إلى العدو ، وهياكل الرماذ هي المؤسسات التي عرت النكسة حقيقتها ، كما رمز إلى ضحايا النكسة بأفراح الحمام ... وإن كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح في أن يقدم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر بعض ما في رموزها من سذاجة ، فالثعبان في القصيدة يفزو حديقة الأطفال ويقتل المصفور في سريره ، ثم يفزو حديقة الحمام ويقتل الأفراخ في أعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة المثلثة للأصنام

علي دوالي الوهم والزنايق الزجاج

وذهب المصفور والحياتم الصفار

لم يجد الأبواب ، لم يثر علي سياج

تهافت الأبراج من عليائها .. نهافت الأبراج

واكتشف الستار عن هياكل الرماذ

عن كاهن من خرف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدة من وحدة السطحية والمباشرة التي كادت سذاجة رموز القصة علي لسان الحيوان فيها تنحدر بها إليها .

الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع في تراثنا الفولكلوري وخاصة في « ألف ليلة وليلة » ثم في التراث الفولكلوري الشعبي ، ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية في شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قباني بعنوان « منجد للضفائر الطويلة » (٣٢٤) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليبر عن خلود الشعر والجسمال في مواجهة عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر علي توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية (الخليفة) ، وابنته الجميلة ، وخطابها من الملوك والأمراء) ، والمكان التقليدي الأثير للحكاية الشعبية (بغداد) والأحداث التقليدية (توافد الخطاب من الملوك والأمراء علي الخليفة لخطبة ابنته ، وإغراقهم لها بالمسدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وإبناؤها للشاعر فقير عليهم كان يلقي علي شرفتها كل مناد وردة جميلة ، وكلمة جميلة) . وأخيرا الصيغ المألوفة التقليدية للحكاية الشعبية (وكان في بغداد يا حبيبي في سالف الأيام) تقول شهر زاد والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليبر عن انتصار الفن والجمال في النهاية لأن الخليفة ينضبط لابنار ابنته الشاعر المقيم علي الملوك والأمراء فيأمر بقص جانباها الطويلة الصفره كسنايل الذهب ويسود البلاد حزن وجب ، ويستمر الخليفة في بيعه

من تركيز في العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة في الفاظ قليلة .

توظيف المعطيات البلاغية والأدبية :

من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفاً فنياً في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرها ، وقد نجحوا إلى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفاً جمالياً وإيحائياً ، واخبروا فيها قسماً تميزية وجمالية جديدة ، ود إليها بعض اعتبارها الفني ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمة سبئية .

الجناس : والجناس صورة من الصور البديعية سبئية الطابع ، وسبب ذلك اسراف الشعراء في عصور التكلف في استعمالها مما ألقى عليها طلاء ثقيل من سوء السمعة . ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفاً جديداً يثرون به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصراً إيحائياً بارزاً ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل في قصيدته « صلاة » (٢٤) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لأشاعة جو موسيقي خاص في القصيدة ، يقول مثلاً في أحد المقاطع :

« تفسدت وجسداك باليسر ، إن البمين لمي
أفسر ، إما اليسار في العصر ، إلا الذين يمشون
إلا الذين يمشون يمشون في الصحف المشتركة
العيون يمشون ، إلا الذين يمشون ، وإلا الذين
يوشون يمشون يمشون يمشون يمشون » .

فقرأه يستفهم : الجناس الناقص بأبصار
مقصود ، حيث جالس أول بين اليسر ، والفسر ،
والصبر ، ثم جالس بين يمشون ويمشون ويمشون
ويعشون ويعشون ويعشون . . . وقد أضفى هذا
التراكم المقصود للجناس في القطع جوا موسيقياً
مكتفاً ، بحيث لا يشعر القارئ بأي لون من
المبالغة - وفي أن الشاعر أسرف في استعمال
الجناس كما لم يسرف أحد الشعراء في عصور
التكلف اسرافاً - لأن القاصي يجمع في توظيف
تصنيفه بنفس التقدير الذي يجمع في توظيفه
موسيقياً .

الترصيع : والترصيع من بدعي : مستعمل
آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بمجموعة
من التوافي الداخلية تدعم إيقاع القافية الأماسية
كما في قول أبي صخر الهدل :

وتلك هيكله ، خود مبتلة
صفراء وعجلة ، في منصب منم

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعنى
التوافي في القصيدة الحرة للوقوف لغناء العنصر
الموسيقي فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من
قيم موسيقية مثل تعدد التوافي والوقفات في

فروصه جائزة لمن يأتي برأس الشاعر ، ويطلق
الجنود ليحرقوا جميع ما في النصر من ورود ،
وكل ما في مدن العراق من ضفاني . . إلى هنا
والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية »
وتستخدم كل تكتيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث
أن يتدخل في الختام تشدداً مباشراً لينهي الحكاية
وفق ما يريد - لا ما يريد للفن - بحسبة انتصار
الفن والجمال وزوال البقي والظلماني :

سيمسح الزمان يا حبيبي خليفة الزمان

وتنتهي حياته كأي بهوان

فالجنود يا أموتي الجيئة

يا من يعينها غلا طرآن الحضران

يظل للضفاني الطويلة

والكلمة الجيئة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيراً
من أقيمة الإيحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية
حيث فرض على الحكاية نهاية مفصلة غير نابعة
من الأحداث وتطورها الطبيعي .

التوقيع :

والتوقيع قالب أدبي قرأني شاع في كتابات
إخلفاء والحكام إلى عائلهم وولاتهم ، وهو عبارة
من عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو
توجيهه إلى عامله وتوجيز المهامي الكثيرة في كلمات
قليلة ولذلك فالتوقيع يستحق قيمة إيحائية
عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب
لاستيعاب بعض وراثة الشعرية ذات الطبيعة
الخاصة ، والتي تحتاج إلى لون من التركيز
التعبيري الشديدي ، ومن الشعراء الذين وظفوا
هذا القالب الشاعر محمد عز الدين . فالمصارة في
قصيدة بعنوان « توقيعات » (٢٢) . وهو يقدم
للقصيدة عبارة لثيرة يقول فيها « كان الخلفاء
في العصر النبوي يرسلون إلى ولاه الإقبال رسائل
في هيئة برقيات اسموها « توقيعات » . والقصيدة
مجموعة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة
حيث لا يربطها إلى بعضها شعورياً إلا كونها
كلها مماناة لبعض اليوم التوقية المختلفة ذات
الطابع الانتقادي ، وكلها تأخذ الطابع البرقي
المركز . فالتوقية الأولى مثلاً تقول :

ودجعت من التقي في كفى خلف حنين

حين وصلت إلى التقي الثاني

مرقوا مني الخطين

وتقول التوقية الثانية :

أنت أمة . . وأنا أمة

فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة
بعضها عن بعض ، فخالقة كل خصائصه والتوقيع

نهايات الأبيات في القصائد غير المدودة - وكثيرا ما ينوع استخدام الترميع في القصيدة الحرة المدودة الإيقاع الأساسي للقصيدة إلى مجموعة من الإيقاعات التي تربطها بالإيقاع الأساسي صلة عروضية ، ومن النماذج الناجية لتوظيف الترميع على هذا النحو قصيدة بعنوان «خاتمة» (٣٥) تتألف من ثلاثة أبيات اثنان منها مدودان وقد وظف الشاعر «الترميم» توظيفاً بارعاً في البيتين اللذين بحيث أغنى إيقاعهما بمجموعة من التواليف الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية كما نوع في إيقاع البيتين بحيث تحول الإيقاع من وزن الرمل - الذي وحدته «فاعلاتن» - وهو إيقاع القصيدة الأساسي إلى وزن الهزج - الذي وحدته «مفاعيلن» - وهو شريك الرمل في دائرة العروضية «للجذب» أو ال وزن الرجز الذي وحدته «مستغفلن» وهو الشريك الثالث للرمل والهزج في دائرتهم العروضية - يقول الشاعر في البيت الأول :

أه من يوقف في صدى الطواحين ؟

ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟

ومن يقتل أطفال السكاكين ؟

تلا بكبروا في الشفق المروشة الحمراء غداً
ما يوين ، فوادين .. الخ .

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين تقيلة ، وقد استنطاق الشاعر بتوظيفه للترميم - ثم يثرى البيت بمجموعة من التواليف الداخلية في «الطواحين» و «السكاكين» و «السكاكين» و «فوادين» الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع إيقاع البيت الرملي ويتحول به إلى إيقاع رجز فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزى ، وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز إيقاعها ولكنها كلها أجزاء من بيت واحد رمل ، ولم أنبأ في أيها متباعدة على النحو التالي : أه من يوقف في صدى الطواحين ؟ ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟ ومن يقتل أولادى السكاكين ؟ الخ ، بدون توقف على نهاية كل صيغة لادته إيقاع البيت إلى بحر الأساس الرمل

وفي البيت التامه يوظف الشاعر الترميع لنفس الغرض ولكنه ينوع إيقاع البيت هذه المرة إلى الرجز شريك الرمل والهزج في دائرتهم العروضية «للجذب» . فيقول :-

انها الأرض التي ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانفروا في ترميها

وانفروا في جها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمين

نجد الترميع يثرى البيت أولا بتنووعة من التواليف الداخلية في «بها» و «صلبها» و «ترميها» و «جها» عوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الإيقاع ويتحول به ابتداء من السطر الثاني إلى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترميم إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزى - الذي وحدته «مستغفلن» - وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل ليراز إيقاعها الرجزى ، وقافيتها الداخلية ، ولكنها لو ضمنا هذه السطور إلى السطر الأول لماد إيقاع البيت من جديد لكان وزنه الأساسي «الرمل» .

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا النمط البديع التراثي المجهول لإداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة .

وبعد ...

فلعل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربي في قصتنا المعاصرة يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة لاحتياجات الروحية والجمالية للأمة في كل عصر من العصور ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأميل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدد ، وما يفسح فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية في كل المنصور من ناحية ثانية .

وأخيراً لمن هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث في شعرنا المعاصر يستطلع أن يفرق نقادنا ودارسيننا ، يزيد من الأهتمام بهذه الظاهرة ودراساتها وتقويمها بقدر أكبر من التوسل والتفكير .

والله من وراء القصد .

• هوامش •

(١) الشعر العربي المعاصر ، درس الكاتب توظيف ضيق واقع من النماذج التراثية وهو «التقصية» .

(٢) د. عز الدين اساعيل ، الشعر العربي المعاصر ، تفسيراته وطرائقها ، الجزء الثاني ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي ، لتكملة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٧ .

(٣) د. علي عسري زايده : استعظام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، «الفرقة» - القاهرة - للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا ١٩٧٨ ، ص ٢٨ .

(٤) في كتابنا لا نستعظم الشخصيات التراثية في

- (٢٥) ديوان « تملق على ما حدث » دار المودة
بيروت ١٩٧١ ص ٨٩
- (٢٦) ديسوان « للروح وللراية » دار الآداب
بيروت ١٩٦٨ ص ٢٢٢
- (٢٧) ديوان « شجرة القمر » دار العلم للملايين
بيروت ، ومكتبة النهضة - بغداد ١٩٦٨ ص ٦٤
- (٢٨) ديوان « السلسل فى النهار القسا » - البيت
الحصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٩ ص ٥٥
- (٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الربيع » - وزارة
الاعلام العراقية - بغداد ١٩٧١ ص ٣٩
- (٣٠) ديوان « الانسجار موت والقة » دار الآداب
بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧
- (٣١) ديوان « فصول لم كم » دار الآداب
بيروت ١٩٦٩ ص ٧
- (٣٢) ديوان « الرسم بالكلمات » ط ٢ منشورات
نزار قباني - بيروت ١٩٦٧ ص ٨٤
- (٣٣) ديوان « الخروج من البحر الميت » دار المودة
بيروت ص ٣٦
- (٣٤) ديوان « العهد الآلى » دار المودة - بيروت
١٩٧٥ ص ٧
- (٣٥) السابق ص ٩٣

- (٤) القصيدة التالية من مجموعة قصائده بعنوان
« رحيل فى لندن الجفاء » - مجلة « مرآة » بيروت
العدد الخامس - نوز - آب ١٩٦٩ ص ١٠٩ - ١٠٧
- (٥) انظر : « استعفاء الشخصيات التراثية »
ص ١٦٦ - ١٧٠
- (٦) ديوان « كلمات لا تموت » دار العلم للملايين
بيروت ١٩٦٠ ص ٩١
- (٧) ديوان خليل حاوى - دار المودة - بيروت
١٩٧٢ ص ١٩١ - ٢٧٢
- (٨) السابق ص ٩
- (٩) انظر : « على عثرى زايد : وجه الاستعداد فى
شعر خليل حاوى » مجلة « الفن » العدد الحادى عشر -
يوليو ١٩٧٨ ص ٥٨ ، وأيضا : « استعفاء الشخصيات
(١٠) القصود (للملح الأدي فجلة الهلال)
شعر - بيروت ١٩٦١ ص ١٣ - ٢٨
- (١١) « لغاني مهاد المصطفى » ط ١ - دار مجلة
بنابر ١٩٧٣ ص ١٨
- (١٢) ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة »
دار الآداب - بيروت ١٩٦٦ ص ١٢١
- (١٣) ديوان « النصار والكلمات » - دار الكتاب
العربى - بيروت ١٩٦٤ ص ١٥٥
- (١٤) ديوان « أقول لكم » ط ٣ - دار الآداب
بيروت ١٩٦٩ ص ٤٩
- (١٥) ديوان « اسلم الفارس القديم » ط ١ -
دار الآداب - بيروت ١٩٦٤ ص ٦٩
- (١٦) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر -
دار المودة - بيروت ١٩٦٩ ص ١٠٢ - ١٠٣
- (١٧) انظر : « على عثرى زايد : بچو تراثية فى
شعرنا المعاصر » مجلة « الكتاب » العدد ١٦٨ مارس
١٩٧٥ ص ٥٤ ، ف : « استعفاء الشخصيات التراثية
ص ١٨٣
- (١٨) ديوان « واحة الجحيم » ط ١ - دار المودة
بيروت ١٩٦٤ ص ١١٩
- (١٩) « ديوانى » « لثرت فى الشعر » - دار المودة
بيروت ١٩٧١ ص ٩٤
- (٢٠) مجلة « الآداب » البيروتية - مايو ١٩٧٤
ص ٣٥
- (٢١) نوح البلاطة - طيبة دار المسب - القاهرة ١٩٦٨
ص ٦٠ - ٦١
- (٢٢) ديوان « يا غيب الخليل » دار المودة -
بيروت ١٩٧٠ ص ٣٨
- (٢٣) انظر : « على عثرى زايد : من بناء القصيدة
العربية الحديثة » مكتبة دار المود ١٩٧٨ ص ١٥٩
- (٢٤) ديوان « واحة الجحيم » ص ٥٧ - واحة
الجحيم من الجحومات الأولى إلى جبال حسيب إلى البحر
التيير لجنت إلى اسلوب « التخيير » الجحيمى قبل أن
يصبح التخيير فى القصيدة الجحيم طاعة شديدة المديح
كما هو الآن



الهيئة المصرية العامة للكتاب



بالمركز الدولي للكتاب

٣ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ت: ٧٤٧٥٤٨

• دور النشر العالمية تعميم أمثالكاتب والإخراج في شتى مجالات العلوم والمعرفة

■ الواقع الأدبي

- تجربة نقدية : انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل
- التراث والتجديد
- الثابت والتحول
- زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي
- ليست الأعمال بالنيات
- في مجال نشر الفكر المصري الحديث
- تراث الاسلام
- الدوريات الانجليزية
- الدوريات الفرنسية
- الرسائل الجامعية
- بليوجرافيا الكتب
- د . صلاح فضل
- تأليف : د . حسن حنفي
- عرض : د . عبد لأمم تليمة
- تأليف : أدونيس
- عرض : نظير حامد بزي
- عرض نقدي : فؤاد كامل
- ملاحظات منهجية : نصير عبد الله
- د . عزت قرني
- عرض : محمد أبو دومة
- د . دستون كاؤل
- د . هدي وصفي
- عرض : ختام أنس الوجود

فصول

إنتاج الدلالة في شعر أهل دنقل

للشعري ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وإنما الطريقة التي يقوله بها ، أي أنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله ، وأحسب أن في هذا أساءة لطرح المشكلة ، إذ أن دلالة أي نص شعري ليست في معنى افتراضى مسبق له ، وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز . من هنا أصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعصراً ؛ مكوناً للقول ذاته . وتصبح دلالة النص الكاملة بمبادلة فحسب القصيدة ذاتها ، وليس بوسع أي ناقد حينئذ أن يبسطها أو يشرحها ، لأنه يدخل بنيتها ويفك تكوينها دوراناً يمد تركيبه . وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الآلية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهي قراءة توصف أحياناً بأنها السنية أو لفسوية لكنها في حقيقة الأمر تتجاوز المدى اللغوي ، إذ تحاول احتضان النص بالإنفاذ إلى بعض إيساده الإشارية والرمزية في مستوى خاص ، وهي لا تستنفذ كل أجزائها في نص واحد ولا تكرر معالجتها له ، بل هي قادرة على أن تجرب في

١ - تتراعى في أفق النقد العربي بعض الظواهر الإيجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذي لحق مناهج التحليل الأدبي في العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل إلا إذا امتلكت على روح التجريب العلمي والتجربة الأدبية في نفس الوقت . فالعملية النقدية ليست تطبيقاً آلياً لمنهج مرسوم ، ولا تنظيمياً عقلياً . لتقديمات تعددت نتائجها سلماً ، ولا تبريراً مزيئاً لأحكام تصفية . وإنيأهي مفارقة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته . إذا كان النقد القديم قد استطاع في كثير من الأحيان أن يتعرف بلكاء على الوحدات المكونة للامصال الأدبية ويدرس طبيعة العناصر المائلة فيها فإنه كان غالباً ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوزهُ إلا بقدر ما يتيح له مقارنته الفلسفية وأحكامه الخلقية من تعميم معنى ، أما النقد الحديث فهو حريص على أن يجعل معرفته على الوحدات قائماً على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذي ينظمها والإنساق العليا التي تندرج فيها .

٢ - وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقسولة فحواها أن ما يعنيه في النص

كل مستنوى الأجواء الذي يبرز خواصه ،
ويجوز بنسب تركيبه ، مما يبرز جانباً من الدلالة
قايلاً للتكافؤ والتعدد .

٣ - ١ . وإذا كان البحث عن بنية الشعر
أما هو في حقيقته بحث من أهم العناصر
التي لميزه عن النثر ، فقد استطاع
بعض النقاد في عصور متتالية أن يلمحوا
طرفاً من هذه العناصر ، لكن طموح الناقد
الحديث يتصطب - كما قلنا - على اكتشاف
النظام الذي يكمن في لغة الشعر ، فقد قيل
مثلاً أن الكلام العادي يتغير في البواء وبفقد
كيونته حالاً يشمل المستمع فكرته ويستوعب
ما يقوله : أما الشعر فهو ينزع إلى أن يحصل
المستمع على إعادة تكوينه في ذاكرته بنفس
الطريقة التي نظم بها ، أي أنه يحثنا على التذكر
الذي لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يلق عند
الشاعر المبثورة ، بل يشمل نسق العبارة
وكيفية تكوينها .

ولهذا فقد أدرك الأكاديمون أن اللجوء إلى
النظم - بما يعنى من بعض شروط الشعر -
يعنيهم على حفظ المعارف والمعلوم ، كما أدركوا
أن خلود الشعر في ذاكرة الأجيال المتتالية التي
تقوم بدور انصافاً مقياساً يمكن الاعتماد عليها
لقيمة القيمة القصوى وأقدار الشعراء . وأياً
كان الأمر فقد اتضح أن تحليل الخواص المميزة
لأنماط الصيغ الشعرية ضروري لاكتشاف
شاعريتها . ووضيحا بدقة علمية ، وهي انحصار ،
بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل
الدور على النماذج التي تفرخ تركيبها فليست
تند من بحث واحد ، وتجهد الدراسات
للمعاصرة في اللغات المختلفة للوصول إلى الباعث
الأساسية التي تضمن سلامة النظم وصوابها
خطواتها مما كانت قصيدة أو مؤلفات .

٤ - ١ . وسوف نختار في قراءتنا لشعر
أمل دلفس في دواوينه الأربعة أكثر من إجماع
تحليلي ، لا لعدم كفاية كل منها على حده ،
ولنا لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات
تقدير متعددة في الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق
متنوعة لتبين مدى توافقها وتماثلها ، وإمكانية
تكميلها في بنية الأسس ، دون استبعاد أية
احتمالات أخرى في التحليل يمكن أن تأتي .
جوانب ميزات في الظل من مستويات الخطوط ،
بل أننا على يقين من أن هذه المحاولة الأولى في
الاقتراب من شعر أمل دلفس لا تفنى شغفته
ولا زالت بعيدة من الإحاطة بكل مكوناته ، لكنها
نقوم فحسب تأسيس الخط والإشارة إلى
النهج . وهي تنسكب - للأمانة - على تكوين

أساسيتين من التقدير البنوي الضعيفتين ،
أحدهما ترى أن إنتاج الدلالة في الشعر يقوم
على الصراع بين البنية القصصية والفنائية ،
على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور
السياسي وأن البنية الفنية تعتمد على المحور
الاستبدالي ، وسوف نوضح المقصود بذلك
على التوالي ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل
النموذج السابق الذي قدمه الناقد الفرنسي
« جريغاس » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة
كما سنرى . أما الفكرة الثانية فمؤداها أن
التزاوج هو الذي يكشف عن (الميكانيك) النص
الشعري ، وهو يتمثل في بروز عناصر متعادلة
من الوجهة الصوتية والدلالية في مواقع متعادلة
من القصيدة مما يكفل إنتاج دلالتها وفهم
وحدها ، وهي مستقاة من كتاب « ليلين »
الشهير من أبنية الشعر بتصرف يسير .

٥ - ١ . وقبل أن نمضي في متابعة هاتين
الفكرتين ينبغي لنا أن نوضح بعض
المصطلحات الواردة فيها حتى تكون على
بنية من الأمر ، فلي تكون أي جملة
لفظة يفهم المتحدث أو الكاتب إلى اختيار
عناصرها وجمعها في نسق متصل ، وهو يقوم
بالعالمين في نفس الوقت تقريباً ، عملية اختيار
العناصر وعملية تأليفها في منظومة لغوية ، أما
الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين
مجموعة من العناصر التي يمكن لها أن تتبادل
مواقعها ، ومن هنا فهو يقوم على مبدأ التبادلية
للمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة التبادلية
للألف في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والربطة
بها على نقيض ما . أما نظم الكلمات المختارة فهي
نسق متصل فهو يعتمد على المحور الضمني
الذي يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقاً
لقوانين التركيب ، وعندما تنتقل هذه المحاور
إلى دراسة الشعر فإن مفهومها لا ينبغي أن
يقف عند هذا الحد اللغوي البسيط ، بل يمكن
له أن يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمفهوم
الاستبدال قد يتصل في تقديرنا في الجوانب
الغائية .

٥ - ٢ . محاولة الدلالة على الجانب الصوتي
الوحي من طرق ما بين بنية النص والإحساس
والمتنوع . انتابنا من نصوصنا أن نصي ،
فيصحبها بوضع الكلمة صوتياً في مكانها الباعث
الدلالي .
(ب) فاستبدال الكلمة المتبادلة مع غيرها
بكلمة أخرى من نسق مختلف ، فليكن المثال
ويصده ولو لم يولد من ذلك مجاز من نوع ما ،
إلا ضم الخلف وكسر للتصاحب .

(ج) تبدل الجوانب الباعث للتحيز المباشر
واقتراب الصور الجسدية باعتبار كل صورة
بذلك رمزاً من خلة نثرية أو غير نثرية تؤدي

بشكل ما طرفا من مفهومها وإن لم تؤد على الأخلاق دلالتها .

كما أن أشكال الحركة السباقية تندرج في البساطة والتعقيد على النحو التالي :

(١) أبسط أشكالها أن تعتمد على حدث متكرر بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتمضي في اشتباها للتوالي المتسلسل لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ، ويلاحظ أن هذا أيضا أفقر الأشكال .

(ب) لكن الغالب أن تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكتيك المشاهد المتباعدة نسبيا ، وإن كان يحكما إيقاع واضح ، وهدف مركزي مقبول يضمن اتساق تأليفها .

(ج) وقد لا تتضح وحدة هذا الإيقاع حتى مع التأمل العميق ، وتترك التأثير الناتج عنها بشكل مبهم ، وإذا كان صحيحا أنه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، إلا أن ذلك شروط بالوصول إلى حافة الإيهام دون الوقوع في قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارئ ضروري ، لكن تمييزه معيبد وسئلي .

٦ - ١ . ويمكننا أن نلتقط طرف الخيط من النموذج الذي قدمه « جريمناس » مستوى المفسون المعادل لمستوى التعبير عنده إلى النحو التالي :

قصصية	بنية ثرية	مستوى سطحي
استبدالية	بنية ضوئية	مستوى عميق
فنجرى عليه بعض التعديلات التي تتلائم مع مادتنا في هذا البحث ليصبح هكذا :		
درامية	مستوى ثري	بنية سطحية
استبدالية	مستوى الصوت	بنية عميقة
مستوى التوافق		

مستوى الصورة .

٧ - ١ . فإذا كانت العصة الحديثة نفسها قد عدلت من الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فيجات ، وتركت هذا العالم البسيط لتفهم عوالم أخرى تعتمد على توليف الخطوط والمجاذير وتقطع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شيق يطن الواقع والنفاذ إلى إحتشائه بدلا من الإزلاق على سطحه ، إذا كان هذا ما حدث في الفن السياتي الأول وهو القصة ، فإن الشعر عندما يتبنى نسبيا على هذا المحور لا يسمعه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نم مفرد وحيد ، بل يحاول الأفادة من تقنية القصة الحديثة يعرض أحداث متقطعة متوازية متباعدة في أحيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات

دون نتائج ، أو تركيز صور تقدم النتائج دون التعرض لتفاصيل مسبقة ، حتى ليكاد قارئ يلهث وراءه وهو يريد أن يعرف ماذا حدث ، دون أن يبارقه شعور من دخل إلى مسالة السينما متأخرا ويود أن يسأل جواره الصنم عما فاتته حتى يتسابق ما يرى ، فالتقصيدة الحديثة إذن منعمة بهذا الروح التلق ، لا تعمق في سرد ترتيب منظم ، ولا لتزعم خطأ واحدا ، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياتي ، بل تجزئ ، وتشتت ، وتجمع فيها مستويات عدة ، وتلب الصورة المفردة المنتزعة من مجال قريب من النمط المكرور دورا فذا في هذا الصدد ، إذ يتم بها الانتقال إلى مستوى آخر دون ربط منطقي واضح ، كما نرى في نماذج عديدة من شعر أمل دنقل تتكاثف بدرجة أشد في مجموعته الأخيرة « العهد الآتي » .

٨ - ١ . ومع أن كلا من النسق القصصى والدرامى يعتمد في الدرجة الأولى على منصر النتائج السببي المتكرر بدوره على خلفية رمزية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك ينميان بالضرورة إلى المصور السياتي ، إلا أن الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى في النسق القصصى أن يتم هذا النتائج بأبسط الأشكال ويبتد من الصلدة إلى الضرورة نجد النسق الدرامى يضعف في تتابعه لعوامل أشد دخالاً وتكتيفا ، فهو يعتمد على الصراع بتفادله وتبداله ، ولذلك يصبح اقرب إلى المصور الاستبدالي من النسق القصصى وأكثر التحاما بالحواس الشعرية الأصلية . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح الشعري في الأدب العالي حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية أو كادت منه .

إذا أن زواج النولما بالشعر أشد تكافؤا وأكثر عونا على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا كان علينا أن نصل النموذج السابق ونتمسك بالتنسيق الدرامى في بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن كمادة المدروسة نفسها هي التي تشرح لهذا التمدل وتعززه ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير من قبيل سبق الحوادث إلى أن « مينة مشوائية » - وهى القصيدتان الأولى والثانية - بكائية ليلية ، و « كلمات اسيدارناكوس الأخير » من مجموعة أمل دنقل الأولى تثبت أن الحدث فيهما لا يتخرج زنيا على مستوى واحد ، بل تعتمد الأصوات والمؤلف بين الراوى والآخر أو الآخرين بشكل درامى واضح ، إذ يمثل الصراع بين المتنازل الشيخ والراوى القعيد بؤرة الرصد في البكائية ، حيث ينتهي الموقف بالأول إلى أن ينكتفى في سحره النعب .. « يفوز فيها شفثيه .. وهى لا ترد قبلة .. لفيه » بينما

فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يضماد عليه ويقيم معه لشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يدخل في جزئيات لصورية أو في لوحات تامة يتم نسجها في فسيفساء متقاطعة ، وحسبنا أن نشير إلى عدة قصائد من ديوان « تطبيق على ما حدثت » كمنادج عشوائية لهذه الأنماط . وسوف نتجوز فقرات منها للتتمثيل لكل حالة مرجئين إجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية في البحث . فني قصيدة « فقرات من كتمان الموت » نقرأ ما يلي :

كل صباح ..
الفتح الصنوبر في ادهان
مقتسلا في مائه الرقراق ..
فيستقل للـ على يدي .. دما !

...

وعندما ..
اجلس للظلم مرغبا :
ابصر في دوائر الاطباق
جماعيا .. جماعيا ..

ملفورة الاكواء والاحاديث !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والمدم والجماع من جانب آخر ، وكلها ماثلة في لحظة آتية هو الذي يغير الصراع الدرامي بين مستويات الحياة اللاحمة والواعية في الموقف الشعري . ويتركز نفس التبعيد في الفقرات التالية من القصيدة بين الرأس الممتلئ والمذباغ للمصايد لقضية الخمس ، وبين الفرط الممتلئ للعدل والزمانة انفراسا واعتماده على الرشوة واللاشمية واقما وممارسة . وتلمب القافية باقمها الغنائلي ومفارقاتها الحاجة مندما تأتي داخلية مثل « وعندما » بعد « دما » في الفقرة السابقة ، تلمب دورا هاما في تكتيف المستوى الدرامي بما تحمله من بساطة ظاهرة لخفي وراءها مأساة تبدل الحياة وطول تعيقها العلمي محلها .

٢ = ٤ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضي التاريخي ، على أساس من التضاد الرمزي كما نرى في القصيدة التي يتلو ذلك في نفس الديوان (القصيدة يليق بفكر التمدن) وهي أسماء بنت خمرار بن أبنه بن طرولون التي زوجها أبوها من الخليفة المعتضد الصباس .

وبهذا القصيدة بكلمات الجوقة :

قطر الندى .. يا خال
مهر بلا خيال
.....

قطر الندى .. يا عين
أفيرة الوجين

يحاول الثاني تبرير عاره بالتساؤل المتردد « أسأل أن كانت هنا الرصاصة الأولى .. أم أنها هناك » فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين إلى داخل الطرف الثاني وظل محتسما دون حل آخر ، وكذلك تقدم « كلمات اسير تاركوس » عدة حركات تتراوح بين مونولوج أولي في المرح الأول ، وحوار مع أمثاله في المرح الثاني ، ومع عدوه القيص في الثالث ، ثم مود بالحكمة الأخيرة إلى الاقتران في المرح الرابع ، فالصلاقة بين هذه الحركات لا تمتد على مجرد التتابع وإن كانت تؤدي إلى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف عن تداخل المحطات وتلاقي الأموات في صراع حي تتبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة للحاجة الأخيرة :

« وإن رايتهم ظلي الذي تركته على ذراعها
بلا ذراع فطوره الانحناء .. طوره الانحناء ..
علوه الانحناء »

مغممة بالسخرية والمرارة وللة التمرد ، وداعية على التحدي إلى عكس قولها المباشر .

(٣)

١ = ٢ . وقراءة ذواوين أمل دتقل الريبة الصادرة حتى الآن وهي « البخل بين يدي زدهاء اليمامة » ١٩٦٩ « و « تطبيق على ما حدثت » ١٩٧١ « و « مقتل المهر » ١٩٧٤ « و « المهسد الآتي » ١٩٧٥ « تبين لنا على ضوء لياحية المسألة أن النموذج الغائب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان مثل جده ، أو على مستوى القصيدة كذاها ، هو إقامة جدلية مضفورة بانتظام تستثمر مافي المصورين الاستبدالي والسياسي من مناسر متكاثرة ، وتوظفها في خلق صراع حي بين البنية الدرامية والبنية الغنائية ، هو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره ، وينبع لها استواريها من الأداء الناجع أو القاصر ، ونستطيع من طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين في شعره أن نتكشف طبيعة الصورة العميقة ، والذ نورد لتساوي قيمته الشعرية بمقدار ما يحقق من تزاوج بين هاتين المحورين . وسأعدها في ذلك أن نستفيد من فكرة التزاوج التي تمثيل بدورها خشيعة من عناصر مكررة صوتيا ودلاليا للكشف عن النمط اللبنيوي لشعره ، والذي يصمد إلى ذروته في مجموعة المهسد الآتي ، إذ تقوم كلها على نسق استبدالي متجس في مبحور. مبنيا على منظم . كما سنلخص فيما بعد .

٢ = ٢ . ولعل أبرز الملاحظات الدرامية في شعر أمل دتقل ما يتجلى في نسجه يتكثف التبادل والتقاطع بأشكالها المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد أو بين العناصر والمفاتيح التاريخي . أما التقاطع فإن أحد الطرفين

الخطفية ، ويحتشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تسييم الصفحة إلى نهريين ، أحدهما وهو العرض للصوت ، والآخر الجوقة ، ويحتاج القارئ أي دربة خاصة كي يكشف الطويلة التي ينبغي له أن يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الارتفاع والراوى والتكوين الداخلى لكل منهما هو الذى يجعل التكاثر الدلائلى بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزمانى بين تلك العناصر المركبة .

٢ - ٠ . وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات ، وأمكن تفانق المستويين : الاستبدالى والسياسى فيها حققت على ما يبدو أكبر قدر من قوة الأداء الشعرى ، لأنها تحدث حينئذ هذا التماس المنتج للنية العميقة ، أما إذا سارت على نمط سياسى بسيط أو تخلصت تماما منه فانها لا تنجح حينئذ فى الوصول إلى هذا المستوى ، ويكفى أن نضرب أمثلة موزعة على ذلك بقصائد يستطيع القارئ مراجعتها لتؤكد من هذا البعد دون حاجة لذكر نصوصها ، ففى « صفحات من كتاب السيف والشمس » يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة فى الظاهر ، لكنها تمثل فى حقيقة الأمر مثلاً متكاملًا ، وهى أدوار الحماية الموزعة والساق الصنافية والموج الناتج ، فالمسألة معادلة للمسلم المستحيل فى جميع الأحوال ، فعندما تحط على تمثال نصف مصر - وهو تجسيم الماضى المأمور بالعراق - يرميها بوق طائش من الحاضر التلق ، فإذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهث ، وعلى رأس الجسر يصبح الجندي ناطورا يذكرنا بنواصير مصر التي نامت عنه المثني ، ولا يبقى أمام الضميمة إلا أن تتشدد الموت حتى تظفر بالسكينة ، أما السياق الصنافية فهى الحركة الثانية التي تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعته من المقابلات الرمزية الدالة تسمى الحركة الأولى ، مثل تطبيق السترة على المشجب المقابل للتصلب والاعذار المرفوضة ، والرجلة أمام الكتائب التي توزع الحرف من التاريخ ، ورفض الضميمة لحبسها المقابل لرفض الأرش شرب دمه ، ولا تستريح هذه الحركة الثانية إلا بالانتقال إلى التي عليها ويمثلها الموج الناتج الذى لا ينفك عن مرافقه اليأس مع الصخور تجسيدا للزمن على قهر المستحيل تقرار عميق آخر ، وفى « حكاية المدينة الضميمة » يتحقق قدر كبير من الشعر من طريق التداخل - لا بين المستوى الاستبدالى والسياسى فحسب - وإنما عن طريق الاختلاف النوعى فى الكونيات التي يتشاكل منها السياق ، فبينما يجسرى بعضها - أو يمكن أن يجسرى - على نمط الواقع القريب ، مثل الفياض الذى يحيل قلبه محل قلبه ، وأصابعه الخمس مرآة تنعكس مبريره

وتقيم تمسداً تبادلياً بين خصايروية الحاكم المترف الذى قتله فلانة وهو فى فراشه وقطر الندى ينثى من صلبه واستداده الحوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة ، وتكمل من الزفاف الانحزام العسوى يرمو العالم العربى وهو الخطفية . كما يؤدى الأسر إلى الحيلولة دون إتمام هذا الانحزام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغير الواقع اللاهى الشافى ، ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما النكسة الموجهة على مستوى الشعر .

٢ - ١ . أما تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها فتشاهد بعض أنماطه فى نفس هذه القصائد ، فى مثل قوله من القصيدة الأولى :

توفنى المرأة ..

فى استنادها التبر

على عهود الضوم :

(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »
تملا خلف ظهرها الصمود !)

فالتعامد بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر كما يبادل أو يشبهه وإنما يفرم على نوع من تناق التمازج ، إذ يستحيل تقاطعهما إلى مولد الصراع الدرامى ، ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المرأة الدائمة ونظراتها مع عيني الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والحجوب مع الحرمان والانتظار المنسحب فى بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التناقل الاتساعى بين الجوقة والصوت كما فى القصيدة الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين ، وسيأتى توضيحا فى قوله :

جوقة :

قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى .. فى الأسر

لصوت والجوقة :

كان (خساروه) دائما على بصيرة الزئبق

فمن ترى ينقل هذه الإمارة المقلوبة ؟

فى يومه التبولولة

فمن ترى ينقل هذه الإمارة المقلوبة ؟

من يا ترى ينقلها

بالسيف .. أو بالعيلة ؟

ويظل تعدد الأصوات ، للتليس فى أحضان كثيرة بالتنوع الموسيقى من وسائل شاعرنا فى تحريك أصانده على محور سياقى درامى متفجر ، قد يصل أحيانا إلى مشارف الأطار المسرحى كما فى قصيدة « أيلول » من ديوان « الكهانة » حيث يتم استثمار الشكل المكتوب فى توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة

التاريخي ، ولا تبغى التماس مراحل تطور الشعاع ، فلماذا منح أشر ، فانه يجدر بنا أن نشير الى أن نفس القياس الذي نتخذه لقراءة الشعر بدلنا على أن مجموعة « المشهد الآتي » الأخيرة تمثل نقلة واضحة تكشف فيها وسائل الشعاع في الأداء وتلاحم جدلته بقوة ، على ما سنبين بإيجاز فيما بعد . أما القصيدة التي نختبرها الآن فهي « الحزن لا يعرف القراءة » . ولود أن نوضح منذ البداية أن الحزن لا يعطينا كحالة نفسية يكادها هذا الكائن المحدد القائل للكلمات ، وإنما يعطينا كحالة شعورية ماثلة فيها بعد أن يجتهد الشعاع في التقاطها وتحليلها من شيء عام الى تجسيدات خاصة معينة ، وهو إذ يدرك استصاها وتابيحها على البرح وعدم امتثالها بالقراءة - يتعرض لنفسها وقول مالا يقال ، وهذا هو تحدى الشعر الدائم وركوبه المستحيل ، فيأخذ في عرض مجموعة من الصراعات الداخلية بمعادلاتها الرمزية ، مركزا في كل حركة على نقطة استمدالية أو مشبهة درامي سياتي ، وعلى القارئ أن يقوم بدوره في التماس الخط الناجح لهذا الشتات ، فالشهد الأولي يحكي :

تلكنى دوائر الفبار

ادور في طاحونة الصمت ، إذوب في مكانى المختار
شيئا فشيئا .. يفتنى وجهى وراء الأكمة
أعمدة البرق التي تظلم من نوازل القطار
كانها سرب أوز أسود الانعاق
يطبق في سكينتى صرخته المروية
ويغتنى .. متابها رحلته مع التيار !

شيء من جوهر الحزن يتجسد في هذا المشهد الذي يعتمد على المفارقة بين الشتات المؤهـم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينـة الشعاع الظاهرية ودوران العالم من حوله الولد الرئيسى لحالته ، ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوى ، فدوائر الفبار التي يظن بها الشتات والسكون هي التي تتحرك لتأكله ، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونه الدائرة ، والبقاء في مكان الخصار بما يعد به من استقرار هو الذى يديه .. فلماذا اختفى وراء أكمة العالم ومغامراته أصبح مثل المسافر المتحرك النسب ممتا ، إذ تلفه دوامة التغير والصيرورة الإلحـة ، ولا يكاد الشعاع يصلح في تمثله للحالة الشعورية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الأم التي ترمز لكل مكابده وتختزل معادلة مشهده « أعمدة البرق كسرب أوز صارخ » فيشبع بها ترقه الاستبدالي وينهى بها المشهد . لكنه إذ ينتقل المشهد التالي يتقر بشكل مفاجيء - وهذا ناجم من التحام الحورين منه - ما يضطره الى وضع إبياته بين قوسين تعبرا عن اعتراضه بقراءة ما يالى كانه اعتراض متعم على السياق :

ويطرق باب ماثية غير مسجورة طالبا للفيء فينتكفي على العشب في حلم طويل يهدج بكاء وفضولا أمام الباب البخيل ، اذا به يفنيه في حلم أسطوري ينبعث ويوظف « موتية » شهر زاد القديمة نلتلطفه مركبه الاميرة ، وتدخله المدينة ، تكن السياف يحرقه في الصباح بين حد السياف والهروب من الباب ، فيرمى مرة أخرى بين التفانيات خارج الأسوار . ومن أمثلة ضعف الجدلية التي نتحدث عنها قصصية « تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات » إذ يتقص دور الكاهن للقديم الذى كان يقول ؟

امرتهم امرى بعنجر السوى

فلم يستبينوا الرشد الا فصحى الغد

ويقسم « موتناجا » من أربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية ، إذ ينتهى كل منها نتيجة تفسيريية مباشرة تضعف الطيبة الاستبدالية لتعبر الشعرى وتطوى المشهد . مشهدنا انفسنا أمام طواير تمر في عيـد النظر والجلال : فتهافت النساء في النوازل انهيارا - لاحظ « تهافت » بدل « تغرد » وهو يدل ادنى وأكثر خطافية ، وإيـد من الفرحة الأثوية الضوية - وبطيعة الحال فان هذه الطواير « لا تصنع انتصارا » ولاحظ ثانية أن هذه الجملة الختامية الأخيرة تقي بحضور لزار قباني الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » إذ تخضع بشدة - حتى في عنوانها - لنموذج البنية السطحية القصوى ، دون أن تخرج عنه الا في امرين :

أحسنا : يضى للفتات الاستعارية اللامعة من مثل :

ـ وجسمها خسار من متاولة البحر ...
مندى بالآل الصفر .

ـ لا نهدها - اليمامة التي تهم بانطلاقها ..

ـ عارية - الا من احب - تروح وتجي ..

وفائهما : يضل في محاولة الإمساك بالمتى

المجم - بما شدها اليه ما لا يسول تسفيهه

الا عن طريق التخييل والاجتهاد والمجازي :

لكنه شيء بها .. كانه اليتيم .. كانه الغراب

كأما نحن الفريق والحكام الخشبي

نمسك بي في لحظقة احتراقها ..

ولولا هذان المنصران الاستبداليان لبسطت القصيدة في حمة النثر وهي تحاول أن تكون شعرا .

٦ - ٢ . وبوسمنا إذ وصلنا لهذه المرحلة في استكشاف البنية الأساسية لشعر أمل دتل أن تقدم قراءة نقدية لاحدى قصائد ديوانه الأول ، وبالرغم من أننا لا نلجأ الى التحليل

ذكرياته ..

(صوبك كان ؟)

لم نعاس الشهوة المأكرا ما بين انفراج الشفتين
هذا الذي يشبك قلبي خاتما .. تحت نعومة
القفاز

حتى اذا اقتسلت - في نهاية السهرة - من
زوجة الألفاظ ..

تغيثينه على نافذة الحمام .. يستعيد
ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين (٢)

وتكتيك هذا المشهد يعتمد على التورية ،
فهو يقول شيئا ويؤمى لغيره آخر ، وإذا كان
ما يحكيه سياقيا عن قصص الحب المكروور
مالوفا فإن ملاصق استحضاره التصويري تغريبه
وتشعره ، فالحب الذي يروى عنه - مع أنه
حب بالكلمات - إلا أنه بديل نسوي من حب
الجنس وإيمانه له ، فنعاس الشهوة المأكرا
ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسي واضح
يقوم فيه اللفظ مكان الفعلي ، حتى ليتغنى
الأغتيال - في نهاية السهرة - من لزوجة ..
الكلمات - ويصبح القلب - مثل الضباب
الخورج - موضيها على نافذة الحمام يجر
ذكرياته وزمنه الضائع ، أما الحزن الكامن في
هذا المشهد فهو - على ما يبدو - وليد نفس
هذه المباداة التي تضع الكلمة الشعرية الأليمة
مكان الفعل الحيوي البهيج ، ويحاول الشاعر
أن يدمج التأثير الثنائي للمقطع المبلود بتراوح
القافية المريحة (الشفتين : الصورتين)
والغممية اعتيادا على عادات النطق الصوتية
التي تسوى بين الزاى والظاء في (القفاز :
الألفاظ) .

أما المشهد الثالث فيقترب من منطقة
التميم ، ويتأخر فيه العصب السياقي
الدرامي مما يجعل الشاعر على استشارة بعض
الإيقاعات الناجمة من التكرار والاجتهاد في
التصوير الجزئي المشتت حتى يقع في نهاية
الامر على طرفي خيط قصصى آخر :

تولفى أينما الأشرطة البيضاء

فقد نرى الخيط الذي خلفه التنبهان فوق
المتجراو

وقد نرى عظام من ماتوا من القلما

وقد نرى .. وقد نرى ..

لكنما الأشياء ..

يذب فيها نيفات الوحش ، نيفها الكجوت
تدور على وجهي دقيق دفتها

ومزقا من ورقات التوت

تشرع في العيون صولجانها المكبو بالصداء
وفي المقامى ترفع الصوت ، وتحن على فضائح
البيوت

- في آخر العمى تصير الآن عادة ..
سلة مهملات

فلاحظ في هذا المقطع تحولا من النموذج
البائى الى النموذج الاستبدالى بالتوقف عن
النص ، والاعتماد على شحنة الإيقاعات الغنائية
والتصويرية ، فتكرار الفقرات (فقد نرى ..
وقد نرى ..) والانتظام في استخدام
القافية ، سواء كانت ألفا ممدودة مثل (بيضاء
مسحراء ، أشياء) أو قريبة منها (القلما :
الصداء) أو تاء تسبقها واو المد (مكجوت :
توت : بيوت) أو تلك القافية الأخيرة التي تكاد
تجمع بينهما (مهملات) كل ذلك يدمج الجانب
اللغنائى في المقطع ، كما يجتهد الشاعر في تكوين
صور جزئية قوية لافتة مثل « تدور على وجهي
دقيق دفتها » و « مزقا من ورقات التوت »
بما فيها من استعارات يومية وإنشائية ،
ويختار المقطع بذلك الصورة الغريبة من الآن
التي تتحول في آخر العمى الى « سلة مهملات »
فيسترد بذلك شيئا من الحزن المبلود وسط
التميمات التاريخية والتكوينية المبلورة .

فالذا التقط طرف الخيط القصصى مرة أخرى
بفضل (القلما) استطاع أن يورد هذا المشهد
الدرامى الرابع الذى يصادف في خصوصيته
المشهد الثانى فيوضع بين قوسين .

(جواب السئلة المرتبة)

كانت تثر السفريه

وهي تسمى في الطريق .

وحين شدتها تمزقت ..

فالتجبر الضحك ، ودارت وجهها مستظفده

وهكذا استطاع الصالح فى شبكة سيادته
المفتوحة

فلربكت وهي تسوى شعرها الطيق

واشرقت بالسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة من
اكتماله ونسوج دلالاته من خلال التوتر المسائل
في أطرافه المتمدة ، لكنه توتر قصصى لا شعورى
تكم تساؤل الأدباء والشعراء من قبل مشكلة
سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا في
اختيار رموزه الدالة الخاصية ، فالجواب
المرتبة معادل للفقير ، والسفريه تعبير عن
قوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد
الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد متقضى عليه
بالفشل - لا تعرف لماذا ؟ فيؤدى التمزق ،
وتفارق السفريه بانفجار الضحك هو نتيجة
هذا الاختناق ، والخرى مداه . أما الصياد فهو
النقد الملمس - لاحظ قرب هذه الصورة من
قصص الأطفال المنظومة - والارتباك علامة
الحرية في سلوك هذا الطريق وتنازع القيم ،
والبسمة المختلطة باليساء - أقرأ « شرت »
يدل « إشرقت » - تعبير عن لدوة الانتقام من
النفس ومن الآخرين مما انتقاما دراميا بلعيا

بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينسبط في بنية سطحية ، كلما تماقت هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحدثت قيمته في سلسله تتحقق أكبر قدر من الشعاعية والمفاعلية الوظيفية في الشعر .

٢ - ٣ . فإذا ما انتقلنا مع أمل دنتل إلى « العهد الآتي » لاحظت صق السروح الاستبدالي الذي هو أقرب إلى جروهر الشعر في الهيكل العام للديوان وتناصليه الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين المهود : القديم والجديد والآتي . وهذا يجسده طموح الشاعر إلى استرداد دوره ، ويصبح توفه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقف واختياراته ، فهو بحث النبوة في الشعر ينطق القرن العشرين ، على أن هذا الزود الذي يلعبه كثير من الشعراء قد يبدو فضائفا على بعضهم وأشد إحكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغي أن نتخرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر لخلق الإنساني تبدل وكأنها قيس من النبوة وليض عنها ، فالعلم نبوة إذ يحاول استكشاف سر الطبيعة والوصول إلى ما لم يتحقق من قوانينها ، فهو رحلة في قلب المستقبل لتجنيته ، والسياسة نبوة لأنها أدراك عميق للشكل الذي ينبغي أن ينظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن المبر بين قوة الحياة ، والفن نبوة لأنه تعبير طاقات الإنسان ليري في لحظات التوهم مسيره ونصيره ، وكل منهما إذ لم يعرف نهجه وقلته تحول من النبوة إلى الرهان ، تنحيط لا يسدري إلى مسلك يؤدي به إلى الأسلاك إرغام المستقبل . وما يعيننا في الدرجة الأولى من ذلك هو أن « العهد الآتي » لم يكن له أن يشكل هكذا إلا على أساس تصور معين لأراحل زمنية ثلاث : هي الماضي والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب أمادا بالثة الطول ، فالشاعر يطبع إلى أن يكتب لنا أنجيل العصر الحديث الذي يتف مع المهدمين القديم والجديد ، بل يترج إلى الطول بدلا منهما ، والمحور الاستبدالي الكامن وراء النسق الشكلي للديوان كله يتمثل في أن مثليه لا يسمه أن يستأنف فهمه إبتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ومزامير سابقة ، ثم يطرح تومجا جديدا يحاكمها وينقضها ، وهذا يفرض على القارئ الواس حركة متذبذبة دالية في اتجاهين :

أحدهما : التفاد من النص المائل أمامه إلى نظيرة الباطن لإدراك جميع تفاصيل الفارقات والمخالفات المستفزة .

وثانيهما : نظم العناصر المألفة في تسهيها لاستخراج دلالتها التركيبية التي تختلف بالضرورة من دلالة الجوانب ومقابلاتها .

بالتمة والألم . وتوضع من هذه الترجمة النثرية للمقطوعة مدى تناسق الحفلات المئوية للسباق وقرب مادلانها الرمزية ، مما يجعلها أشد ارتباطا بالمجال السياقي ، ويجعل ثملثا لها روائيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تلم حدة التوتر الاستبدالي فيها . لكن مجيئها يعدد الفقرة السابقة يفهم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسبه به القصيدة في جعلتها للكبرى توترأ أرقى ودلالة اكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة في تيسار الحزن العام وإن كانت أيسر في القرامة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتي المشهد الخامس أكثر استبدالية ليجدل مع ما سبقه لصحة القصيدة ، فيقدم فلدات من قصص مبتورة ، بعضها مشبهه بأوراق حية إلى المشاهد السابقة ، وبعضها استثناف قوي لتصوير حالة اللامبالاة والمبعث المؤلدة للحيزن الحقيقي . لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا تاجم من آثاره بنقل الوروث التقليدي ، فتراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة في وقهما الأخير ، أو زعمها الأخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربي يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها في كلمات مفعية أخيرة :

وؤوسنا تسقط .. لا يستدنا

الأحوال اليالة المتننية

فارحم عطاي إيه الألام ..

واستد حطامي النهار .

وكان بوسع أمل دنتل أن يرم قصيدته من هذا التديل ، فولا أنه مشغود إلى نمط القصيدة العربية ، بالرغم من استعداده لأسلوب المواجهة بين المشاهدالدرامية في فترات متكاملة استمدت من تقنية القصة والشعر الحديثين ، فإذا تذكرنا الجدلة التي كوتها في هذهالقصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مضمهان سياكيان ، وهي جدلة محكمة متوازنة لولا الفقرة الختامية التي تلك بعض خطوطها وهي تحاول أن تعقدتها المعقدة الأخيرة التي لا تنفرط بعدها .

(٣) .

١ - ٣ . هل يمكننا أن نقول به بعد هذا التبع التطيبي - أن ما وصل إليه العالم ألفوى الكبير «رومان جاتويسون» من أن وظيفة الشعر هي « عرض ميذا تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي » يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى إبه كلما تحقق في مستوى السياق الدرامي أكبر قدر من التكتيف الجساري والاستبدالي في الموسيقى والصور والمصاحبات الفلسفية ، وكلما تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التناهي والتكامل السياقي

٢ - ٣ . على أن توظيف الأنماط التراثية إذا تم هكذا على مستوى الصيغ - لا على مجرد الموضوع أو الإطار العام - ينسج القاريه دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التفكير ، فلا يستطيع أن يفيض في تلقية النص دون أن يستحضر تناميات نظيره في المستوى المستشعر ، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤيده قن من الطرفين . وإذا كان القارئ العادي يكتفي بلحم المشابه ويستعد باكتشاف الوامعات من التعريه المتقف يتوتر لهذه المشابه ولا يبراج حتى يدرك المخالفات ويضع يده على منازع المفارقة ، أذ أن هذا هو السبيل الحقيقي لإعادة إنتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يمد من انبجع (الوسائل) ، وذلك لخاصية جوهريه في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي انها مما يترع الذهن البشري لحظه ومدامه تذكره كما أسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الانسان في كل المصور تعرض على الامساك بهن الا اذا كان ونيها او شعريا ، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله - لحسب ، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا ، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تعزيرا قويا - لشاعريته ودمها لاستمراره في حافظة الانسان ، وهذا ما ينبجع شاعريا في استناره باعتماده على جانب الصيغ من التراث الديني في هذا الديوان .

٤ - ٣ . فالمصور الأساسي لقصائده هو استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر أخرى مظهرها - متمكنا في نفس الوقت من السياق الشكلي للنصوص القديمة ، حيث يصبح «تولاي الموقع» المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة . فعندما يضع امل دنقل لقصيده الأولى عنوان «مسألة» فانه يستحضر بذلك كثف لحظات التجربة الدينية التقليدية ، فاذا شرعنا في قراءة صلاته وجدناها هذه السطر الأول تعبرا لادما مما يتم في العصر الحديث من انتهاك للقدسية اذ يقول :

«أبانا الذي في المباحث» نحن وعيالنا .
بإلى لك الجبروت

وبإلى لك الجبروت . وبإلى لك تحرس
الهيوت

فالمقطع ووزن الجمل وبنية الكلمات التالية ننمى لمآل الصلوات المسيحية ، لكن الصلى له لا يقيم في السماء كما تعودنا ، وإنما في المباحث . ١ وينبغي ألا نفصل عنصرا ميمزا في هذا الاستبدال وهو الناجم عن دهشة للتلقي نتيجة لصف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا إلى أن تكلمتها

ستأتي من بقية المصاحبات « في السماء » لكنه اذ يجد « في المباحث » وهي لم تخطر له على ذهن فان كمية المعلومات أو الافادة الناجمة عن ذلك تروى بشئ على كمية الافادة في الصالة العادية ، طبقا للقانون الاعلامي الشهير الذي يؤكد ان هناك تناسباً عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس . وهو القانون الذي يستغل في العناية لفت النظر ، ولكنه يستغل دائما في الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المفارقة وتلقح الدلالة وانتاج التأثير الجمالي المطلوب . والمفارقة هنا بين السماء والباحث باعتبارها طرفي نقبض . فيما تمثالن من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامة التي قد تشير إلى المكان أو المؤسسة أو المخلوق القريب الذي يصنع الكائن بداخلها ، كل ذلك يفيض إلى سقوط القساريه في بؤرة الاستبدال وفاعليته .

٥ - ٣ . وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتبرت على توازي الموقع بين الكلمات فان الفقرة التالية تستثير الشطر الثاني من انسياف الديني الاسلامي من طريق توازي الصيغ بيننا وبين آيات محددة من سورتي «الصمر» و «الأنعام» اذ تمضي هكذا :
«تفردت وحيداً باليسر» ان الذين في
خسر . اما اليسار ففي الصر . ألا الذين
يمائون . ألا الذين يمشون . يمشون
يماصف التسترة الميمون فيمشون .
ألا الذين يشون . ألا الذين يوشون بإفات
فمصانهم يرباط السكوت

فيخضع القارئ - كما قلنا - لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازي الصيغ أن انتهاك المقدس والمقدسة الذي تصاحبه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوبى جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التي تليها عن طريق القافية الثانية التي تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، وإنما كقرار غائي يحدد مراحل انبجاع الصيغ ، ويضع بالتركر المركز في المقطع الأخير المقابل الخاص بالطلع ، مما يعطى للقصيدة شكلها المنظم ووجدتها العميقة .

(٤) .

١ - ٤ . وبالرغم من أن مجموعة «المهد الآي» ذات قوة أسرة تعزى باستمرار تناول النقدي ، فأنفسا مضطرون لأن نخلع أنفسنا من منطقة جاذبيتها لنصود كما وهذا إلى شرح فكرة التزاوج والتشيل لها ، فنجد أنها تعنى - كما الحنا - ببرز عناصر متصادلة - من الوجهة الصوتية والدلالية « في مواقع متصادلة من القصيدة » ولا يقتصر مفهوم التصادل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى

الآخر ، مما يؤدي إلى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٢ - ٤ - يتألف القسم الأول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويعات متباعدة ، ويتألف نمط الوحدة الأولى من العناصر التالية :

فصل ماضي + فحسیر فاضل متكلم + متعلقات من التواصب والمجزورات .

ولأنه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع في الجملة العربية فإن الشاعر مضطر إلى ادخال تنويعات عليه تكسر رتافته ، لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد أن تتوالى ثلاثة أفعال على نفس النمط :

عرفت هذه الهيئة الدخانية

مقهي فقهی .. شاعرا فشارعا

رايت فيها (الشيمك) الاسود والبراقعا

وذرت اوكار البهله والنصوصية

ياي الفمل الرابع مسبوقا بالجار والمجور :

على مقاعد المحنة الصديقية

نمت على حقائقي في اللبلة الاولى

ثم يتحول الداعل الى اسم آخر ويظل الفعل ماضيا :

وانتشع الفسباب في الفجر .. فكشف
البيوت والمصانعا

والسفن التي تسير في القناة كلاوز :

اما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رايت الذي يقيم زواجا تاما مع أفعال الوحدة الأولى ، أي تكرر باللفظ نمطا العرفي ، ولكنها لا تثبت أن بمعنى في اتجاه آخر ، إذ تستغرق في وصف المقولين :

(رايت عمال السماد

يهيئون من فطار « المحصر » العتيق

يمتصون بالماناديل الترابية

يندندون بالواوول الزينة الجنوبية

ويصيح الشوارع دوبا فرقاقا فمضيق

فيخفون في كهوف الشجن العميق

وفي بعار الوهم : يصطادون اسماء سليمان
الغرافية)

ولأن هذه الوحدة ليست سوى جملة حالية كبرى تستحضر الذكرى وتمثل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للنمط الرئيسي المزاج « رايت » فهي مضارعات مجزورة الى منطقة الماضي ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة بأكملها بين قوسين .

هي إمكانية التبادل ، كما أن الواقع ليست قاصرة على الواقع الخيالي في الجملة القصيرة ، بل تشتمل أوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا الزواج باستثمار « البنية الأم » للصيغ الشعرية يتم « رصده » على عدة مستويات لغوية من أهمها « التصوي والدلالة » ، ويتلقى في تأثره مع عامل آخر جاسم في تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه « الرفع التقني » المنتج للصيغ الشعرية ، وتتمثل في مجموعة التكرارات التي تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فإذا اخذنا في الاعتبار أن التزاوج الدلالي يستوعب الأنماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلي إدركنا أن هذا النموذج الثاني من نماذج وصف الأداء الشعري يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية إنتاج الدلالة في الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد أن نمكنا من طريق النموذج الأول من وصف « الميكانيزم » العام . ونستطيع حينئذ أن نشير إلى العصب الموحد للقصيدة في مستواها الضيق ، لا في خلال وحدة الموضوع ولا الإيقاع ولا التاليف ، وكل هذا يمكن أن يتم في نص ثري أو نظم غير شعري ، وإنما بفضل تحقق هذا النظام الإكثاني بين وحداتها التركيبية يستويها العديدة ، كما يمكنه حينئذ أن يتحقق من فرض آخر اشترطنا عليه من قبل ، وهو أن خرواا التعبير عنصر أساسي مكون للدلالة النصي بإجراءاته الموسيقية والتركيبية والزمنية ، وأن هذه الإجراءات مجال مفتوح للتحليل ، لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهي إمكاناته في البصرية الأولى ، ومن ثم لا يمكن اتهامه بالتقصير بعد أية محاولة ، إذ يظل قابلا لتزايد المعرفة ، مادام أنتم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض أو التكرار .

٢ - ٤ - وقد اخترنا التمثيل لمبدأ التزاوج قصيدة أخرى من نفس المجموعة التي اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهي قصيدة « المويص » من ديوان « البكاء بين بني ذوقه الصيامة » . وتتكون القصيدة من قسمين مرقعين (١ - ٢) وتنتهي بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها كلمة متميزة تتبع تسلسلا تركيبيا مختلفا عن نظيره . وفي تحليلها يمكننا أن نكتشف التزاوج المولد للدلالة على ثلاثة مستويات :

١ - المستوى الأول يتمدد على تكرار نمط العلاقات اللفظية بين العناصر المكونة لكل وحدة ، وهي علاقات تنويعية في حقيقتها ، لكنها ذات طبيعة ضمنية هي التي يتعدى تأثيرها .

٢ - المستوى الثاني يتمثل في العلاقات اللفظية بين هذه العناصر المتشابهة ، وهي ذات طابع دلالي جزئي .

٣ - أما المستوى الثالث فيتمدد على التزاوج بين الوجودتين الرئيسيتين ويوضع دور التساؤل

وتعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة ولتركيز شديدين :

عرفت هذه المدينة

سكنت في حاناتها

جرحت في مشاحناتها

صاحبت موسيقارها المعجوز في تواشيع
القناة

لم تختتم بجملة تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزواجا يتميز بالتصميم للتأجيم عن التكرار :

وإلى سكون الليل ، في طريق يود توفيق

بكيت حاجتي إلى صديق

وفي أثير الشوق : كنت أن أصير ذبذبة

أما القسم الثاني من القصيدة الذي يرتقه الشاعر بالترنم (٢) تمييزاً له عن الأول وتحديدًا للمنمط الذي يأخذه فهو يبدأ بالطرف «وألان» ليضع الحفة الحالية مقابل الماضي المستحضر ويهبط لمجموعة من الأفعال المضارعة التي تمثل النمط المكرر في عملية التزاوج الألفي ، وهي مستمدة لاسم فاعل في أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذي يستند لضمير المتكلم :

أذكر مجلس الغلاء .. على مقاضى الآدميين

مما يجعله لونا من التوسطية للنمط الذي سيقلب بعد ذلك حيث يستند المضارع للمتكلم ، ويتكون النمط المكرر بالإضافة للفاعل والمفعول من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام في مثل :

ويسقط الأطفال في حاراتها

تقتبض الأيدي على خيوط طائراتها

وترتخي عامدة في بركة الدماء

وتاكل الحرائق ..

بيوتها البيضاء والحدائق ..

ونلاحظ أن الخروج على النمط في البيت الأخير يعد بدوره تمهيداً للانتقال إلى ما يشبه الوحدة الجديدة التي يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين أولاً ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود إلى صيغة المتكلم المفرد التي بدأت بها القصيدة :

ونحن هنا .. نغشى في لجام الانتظار

نغشى إلى أنباتها .. ونحن نغشوا فيما

بيضة الألفاظ

فستسقط الأيدي عن الأطباق واللائق

أسقط من طوابق القاهرة الشواهد

أبصر في الشوارع أوجه المهاجرين

أعاق الحنين في حيوتهم والدكريات

أعاق الحنة والنبات ..

وتظل صيغ هذه الأبيات آمنة للنمط المذكور ، لكن التزاوج الألفي فيها لا يقتصر على التركيب الصرعي والنحوي ، بل يشمل ما يطلق عليه « الرجم التقليدي » المتمثل في الوزن والغاية ، ويشمل شيئاً أدق من ذلك وهو الإيقاع الصوتي المتبادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التي تبرز بشكل منظم في مواضع متعادلة ، مما لا يتسع المجال الآن للافاضة في شرحه وتحليله بالرغم من أهميته .

٤ - ٤ . فإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني الذي يتصل بالعلاقات الرأسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الأفعال المكونة له مادامت تنتمي لنفس النمط ، فالأفعال « عرفت » و « سكنت » و « جرحت » و « صاحبت » و « تواشيع » و « القناة » و « لم تختتم » و « بكت حاجتي » و « وفي طريق يود توفيق » و « بكيت حاجتي » و « وفي أثير الشوق : كنت أن أصير ذبذبة » و « أما القسم الثاني من القصيدة الذي يرتقه الشاعر بالترنم (٢) تمييزاً له عن الأول وتحديدًا للمنمط الذي يأخذه فهو يبدأ بالطرف «وألان» ليضع الحفة الحالية مقابل الماضي المستحضر ويهبط لمجموعة من الأفعال المضارعة التي تمثل النمط المكرر في عملية التزاوج الألفي ، وهي مستمدة لاسم فاعل في أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذي يستند لضمير المتكلم :

والمضارع في القسم الثاني في مجموعات ثنائية يفصل بينها . « تصيبها النيران : لا تلبث » (يقتسمون الحزن الدامي : « يقتسمون » الصمت الحزين) (يفتح الرصاص : يسقط الأطفال) (تقتبض الأيدي : ترتخي) (تاكل الحرائق : نغشى إلى لجام الانتظار) (نغشى إلى أنباتها : « وكأنا نأكل أذننا كلاماً » : نغشوا » فيما بيضة الألفاظ) (تستسقط الأيدي عن الأطباق : أسقط من طوابق القاهرة) (أبصر أوجه المهاجرين : أعاق في حيوتهم) .

٤ - ٤ . وأخيراً تبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التي يقيمها الشاعر بين الضميتين : أحدهما تنتمي إلى ماضي الذكريات الحارة والتجارب الساذجة اللينة التي تربطه على الصعيد الشخصي بهذه المدينة ، والثانية تتمثل في هذا الحاضر البائس الآليم ، الذي تاكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء ، ولأن هذه المفارقة لتبرز مفارقة أخرى هي بيت القصيدة وهي التي تقوم بين مكانين - أو هالين - في نفس اللحظة الحاضرة : عالم السورس بدماره وتضحياته ، وعالم القاهرة بعيانها الزينية

اللاهية ، ويؤدي احتكاك هذين العالمين إلى
الشرارة الأخيرة في التصيدة المتمثلة في هذا
التساؤل :

هل تاكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بيتا تظل هذه القاهرة الكبيرة

آمنة .. قرية ؟

تفرد فيها الواجبات في الحوائث ، وترقص

النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصي في هذا المقطع
الآخر توفىء الى تعميم التجربة ولربما من
التعبير المباشر في اللحظة التي كان «البيكانيرم»
الخاص بها تد أوشك على النجاح في انتاج

دلائلها دون حاجة لهذه النهايات الصريحة
الحكيمة .

٦ - ٤ . ومع أن التجليل لم يخط هذه ،

لم يستغف جميع امكانياته بعد ، الا أنه

يحبسنا أن نفق عند هذا القدر في

تأصيل النهج والإشارة الى امكانيات

تطبيقه ، مطمئن ان كل لصيدة

تولد شفرتها الخاصة ، بحيث تتمثل

الرسالة الفريدة لها في بنيتها ذاتها ،

ومستيقنين من أن محاولات الاقتراب من الشعر

أن لم تجتهد في فك رموزه واكتشاف عالمه

وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس أنفها في حياة

الشاعر وعواطفه وتصوراته الخاصة فهي ثروة

لا تقنى فيللا في التقدم نحو أدراك على لطيفته

التجوية في إنتاج دلالته وتشعر كلامه .

● ● ●

فصول

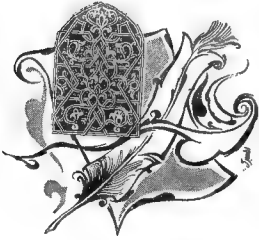
● ● تمتزج المجلة بتضمين الأعداد القادمة للموضوعات التالية :

العدد الثاني	مناهج النقد الأدبي المعاصر	أول يناير ١٩٨٩
العدد الثالث	قصايا الشعر المعاصر	أول أبريل ١٩٨٩
العدد الرابع	مشكلات الرواية والقصة	أول يوليو ١٩٨٩
العدد الخامس	المسرح الحديث : قضايا واتجاهاته	أول أكتوبر ١٩٨٩

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي الذين يرغبون في الإسهام بالكتابة في هذه المجالات التفضل
بموافقتنا باقتراحاتهم لتضمينها في خطة هذه الأعداد .

الترات و التجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي
عرض د. عبد المنعم تليمة



● ● هذه خطة طروح ، غايتها أن يتحول الإصلاح الديني الحديث في العالم الإسلامي الى نهضة وطنية وقومية وإنسانية شاملة . ولا يتبدى طروح الخطة في غايتها ، وإنما يتبدى في السبيل الى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث في التراث القديم ، والنظر الى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث . وضع المؤلف خطة (مشروعة) في اقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول (موقفنا من التراث القديم) اعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الاسلامية ذاتها بالدخول في بنائها ، والرجوع الى اصولها لبيان نشأتها وتطورها ، سواء بالنسبة الى كل علم أو بالنسبة الى مجيوع العلوم . ومهمة القسم الثاني (موقفنا من التراث اقربي) بيان حدود الثقافة الغربية ومحتبتها بعد أن ادعت الشمول والعالمية ، واخراج أوروبا من محور التاريخ وردها الى حجبها الثقافي في الثقافة العالمية الشاملة . وفي نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الاسلامية في موازنة للحضارة الغربية عرضا نقديا تاريخيا . وغاية القسم الثالث (نظرية التفسير) اعادة بناء الحضارتين معا ابتداء من اصولهما الاولى في الوحي ، لأن الغاية النهائية هي الوحي ذاته وإمكانية تحويله الى علم انساني شامل ، ولا يتم هذا الا عن طريق (نظرية في التفسير) تكون منطلقا للوحي . اخرج المؤلف - من هذا الشروع الكبير - الكتاب الذي بين ايدينا ، وهو يحتوي على المقدمات النظرية للمشروع كله .

الاسلام باعتباره معطى تاريخيا ، باعتباره وثيقة حضارية حدثت في التاريخ . وهذه الحضارة ذات طابع كلي شامل ولقد نهضت على مصدر ذي طابع كلي شامل وهو الوحي . ليس الوحي مصدرا للعلوم الاسلامية العقلية الاربعة فقط بل انما لنجد - في تاريخ الحضارة الاسلامية - بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاتها في توجيهات الوحي . تكونت حضارتنا الاسلامية اساسا من تحويل النص الوحيي به الى معنى ، وتحويل المعنى الى بناء

يصدر المؤلف - في هذه المقدمات النظرية - عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصدر التراث وغاية التجديد . فالصائب - لديه - أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الاسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الاسلامية العقلية الاربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والاصول . حضارتنا هي الحضارة الاسلامية ، هي الحضارة التي نشأت حول

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد - إن وجهها منهج سديد - عملية حضارية تكتشف التاريخ فتعين على الوصول إلى تحديد : في أي مرحلة نعيش ؟ وتبني للحاضر فتعين على الوصول إلى تحديد : من نحن ؟ - وهي عملية علمية غايتها (التنظير المباشر للواقع) فسد خطاين شائعتين : الأول هو الذي يتحدث عن العصر وكان العصر يحتوي على حلوله في ذاته . والثاني هو الذي يبدأ باستنباط الواقع من نظرية مسبقة . ولقدرة هذه العملية على التنظير المباشر للواقع تتبدى في قدرتها على مد هذا الواقع بنظريته التي تفسره وتعيده . فالتراث - هنا - هو نظرية الواقع ، والتجديد هو إعادة فهم التراث ليتمكن رؤية الواقع ومكوناته . هذه العملية هي تأسيس قضايا التنوير الاجتماعي في منظور تاريخي ، بتفسير الالهيات على أنها اجتماعيات ، وتحويل الدين من علم للمقائد إلى علم إنساني ، من أجل المحافظة على الاستقرار في الثقافة الوطنية وتأسيس الحاضر ودفعه نحو التقدم . فتبني هذه العملية تطوير الفكر الاصلاحي والانتقال به من الإصلاح إلى النهضة ومن لصادة التفسير إلى تأسيس العلم ، ومن الإصلاح النسبي إلى التغيير الجذري . هي - هذه العملية - وريثة حركات الإصلاح الديني الحديثة التي بدأت منذ أكثر من قرن ، وكانت محاولات جزئية ، وكانت تتم باسم العقل . ثم هذه للعملية الرائعة باسم الواقع .

يضع المؤلف - متوسلا بها سلف - مفهوماته لبعض التراث ومستورياته ، وطرق التجديد وموضوعاته :

التراث مخزون نفسي عند الجماهير . فإذا كانت البداية العلمية للتغيير تعني البدء بالواقع واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فإن القيم القديمة التي حوالت التراث جزء من هذا الواقع . أن الأفكار أنماط حياة ومناهج سلوك ، فحين نمصل بالكندى في كل يوم وتنفس الماداي في كل لحظة ، ونرى أين سينأ في كل الظروف . لقد ساد الاختيار الأشرى أكثر من عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة موقفاً من موقوفات عصرنا ، والاختيار البديل - الاختيار الاعتزالي - قد يكون أكثر تمسكاً عن حاجات كانت البداية العلمية للتغيير تعني البدء بالواقع المباشر ورؤية التراث فيه أو تحليل التراث على أنه مخزون نفسي عند الجماهير هو في نفس الوقت منهج نفسي اجتماعي : نفس لانه يقوم عمل تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعي لانه

نظري ، فأصبح الوعي هو العلم الإنساني الشامل في هذه الحضارة . لقد تبنت حقايق الوعي على أسس عقلية واستقر الوعي ثقافة وحضارة . وتأسيساً على ذلك فإن الخاصية الأولى للتراث أنه وحي يتحول إلى حضارة . الوعي بمصدر التراث ، والوعي الاسلامي بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان الوعي تلبية لشعائر الواقع ، وقد تضمن الوعي الواقع في باطنه وتكيف طبيعياً لتطوره . فإذا توجهنا إلى التراث - مجديدين - تجدونا حاجات واقعا ، فإنا ينهض توجعنا على إعادة بناء هذا التراث من داخله ، إعادة بناء العلوم الموروثة مستعينين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية المغالسة . وإعادة بناء تلك العلوم المسوورة لما تكون يلحم (وحدتنا) في علم واحد يكون مرادفاً للحضارة نفسها . هنا تكون غاية التجديد هي تحويل الوعي - مصدر كل العلوم الموروثة وموجهها - إلى علم . في هذا رد للتراث إلى مصدره الاصيل ، ووصول بالتجديد إلى غايته المرتجاة . للبداية الوعي والنهاية العلم .

التراث القديم أي تراث قديم - هي بينه البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون انفسى الشعوري عند الجماهير . ومشكل (التراث والتجديد) عام في كل الحضارات ، ويتبدى هذا الشكل عندما يتوجه الباحثون والمفكرون والعلماء إلى الكشف عن الأساس الشعوري للظاهرة الحضارية ولوجهات السلوك في الواقع الال . أن الحضارة موقف شعوري . وتجديد التراث الاسلامي انما هو عملية وصف السلوك في الواقع الراهن وتحويل الوعي إلى نظام مثال لهذا الواقع . تجسيد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغير هذا السلوك لصالح قضية التنوير الاجتماعي . ان الماضي والحاضر يعيشان في الشعور ، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصف للمخزون النفسي التراكم في الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر اسقاطاً من الماضي أو رؤية للحاضر . فتحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لثقافتنا المعاصرة وبيان اسباب موقوفاتها . وتحليل عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت تحليل للتراث كما كان التراث مكوناً رئيسياً في عقليتنا المعاصرة . ومن هنا يسهل علينا رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر . غاية المجدد بقعة الشعور ، أن يعي الإنسان موقعه في الحياة حتى يشعر ببلاته وبما حوله وبأبنية الواقع ومدى بصداها عن الأبنية المثالية . في الوعي .

يهدف إلى تحليل الواقع وإلى أي حد ترتكز هذه الإلينية على أبنية نفسية أخرى عند الجماهير . ولا كانت هذه الإلينية ذاتها ناشئة من مبررات حضارية فانه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشأته .

عملية التراث والتجديد إذن تنتظم مبادئ ثلاثة :

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره في المصور الحضاري .

والثاني تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أي حد هي ناتجة عن الموروث القديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية .

والثالث تحليل أبنية الواقع وإلى أي حد هي ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، هذه الأبنية التي ترتكز إلى الموروث القديم . تهدف هذه العملية إذن إلى الانتقال من علم اجتماع المعرفة إلى تحليل سلوك الجماهير ، أي من العلوم الانسانية إلى الثقافة الوطنية ، ومن الثقافة الوطنية إلى الثورة السياسية والاجتماعية .

وعملية التراث والتجديد رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعي نظرا لتغير محاولات التغيير واصطدامها جميعا بفرضية التراث كمبرورون نفس عند الجماهير . من هنا فان هذه العملية جزء من العمل الأيديولوجي للبلاد النامية ، إذ أنها تصل إلى الواقع ، ومحاولة التغيير على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، أنها قضية تصفية للمواقف الفكرية للتنمية ووضع أسس فكرية جديدة لتطوير الواقع ، فإذا كان ما تشكرك منه البلاد النامية على المستوى الأيديولوجي هو علم الوضع النظري والتطبيقات بين الأيديولوجيات الغرب والشرق معا ، فان عملية التراث والتجديد هي العملية بتحقيق هذا الوضع النظري وصياغة أيديولوجية لومية للبلاد النامية تنبع من أرضها ، وتمتد جذورها في تاريخها وتحيط متطلبات واقعها . يتكون الأيديولوجية حينئذ . تعبيرا عن الثقافة الوطنية للشعوب ، وتأكيدا لذاتها وإبقاء على هويتها .

لا تعني هذه العملية أصلا نظريا لتقديم بل تعني تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضاء على أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمة التجديد إذن عملية وليست نظرية وهي المساهمة في البناء النظري للواقع وذلك بالقضاء على الأفكار النابتة فيه والأحكام المسبقة التي لا يمكن أن تكون أساسا نظريا لتغيير الواقع .

التجديد جزء من البناء النظري للواقع وجانب من الإيضاح لسلوك ، فالتراث ليس غاية في ذاته بل وسيلة لتحريك الجماهير وتغيير الواقع . ويدفع المؤلف إلى هذا المنهج لا يعني الوقوع في نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الأفكار وتفسير الظواهر الاجتماعية بتغيير أبنيتها القومية . ذلك - يقول - لأن التراث القديم مازال حيا في وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هي الموجبة لسلوكها . وعنده أن الظاهرة المدروسة - الحضارة وأثر التراث القديم في البناء الثقافي الراهن - ظاهرة شعورية ، أي أن الأبنية (الاجتماعية وسياسية واقتصادية) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توجيهها إلى الأبنية الشمسورية وهي الأبنية العملية التي تجسد سلوك الجماهير . لديه أن الواقع يخرج المصور وراءه والنظرية خارج القصد لا فعل لها ، لأن الأعمال والوقائع إنما تتحدد بكونها أبنية للشعور .

تعبير عملية التراث والتجديد أيضا عن أزمة أخرى هي أزمة الدراسات الإسلامية . فإذا كانت أزمة لتغيير أزمة الثورة في واقعنا ، فإن أزمة الدراسات الإسلامية هي أزمة البحث العلمي . لذلك كانت هذه العملية تعبيرا عن أزمةين : أزمة التغيير الثوري وأزمة البحث العلمي . لهذا فان مهمة الباحث المعنى بتجديد التراث ليست الأخبار والتعريف وإنما مهمته إرجاع الظواهر الفكرية إلى أصولها الأولى - الكتاب والسنة - لمعرفة كيفية خروجها منها ومحاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومكررة يمكن بواسطتها العثور على منهج أساسي عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف (تصورات العالم) في علومنا القديمة التي تحدد نظرتنا إلى واقعنا المعاصر ، والبحث عن موجبات سلوكنا في أبنيتنا النفسية القديمة التي ورثناها .

ويبحث التجديد - كما يراه المؤلف - بعدة طرق ، بعضها خاص باللغة ، وبعضها خاص بالمعاني ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حسب إبعاد الفكر الثلاثة (اللفظ والمعنى والشيء) .

وعند المؤلف أن حركات التجديد لم توقف سواء في الماضي أو في العصر الحديث ، إلا أنها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد إلى نتائج حاسمة سواء على المستوى النظري أو في التطبيق العملي واللغة من أسباب هذا الإخفاق ، وذلك لأن لغة الجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية مجردة . ومازالت اللغة التقليدية تستعمل

للتعبير عن المعاني الضمنية مما يؤدي إلى تنصيف في التعبير وفي التوسيع . وإن تحول حركات التجديد المعاصرة - كما يرى - إلى حركات جدلية لا يتجديد ، اللغة ولن يتحول الإصلاح إلى ثورة إلا بالتخلي عن اللغة التقليدية والتصير عن المشاعر إلى لوروث سواء في الفن أو في الشيء المشاعر إلى بلغة جديدة تتواءم فيها شروط العصر ، وعلى رأسها لغة العلم التي يمكن للأخريين التعامل بها ، وتحقيق ما تصبو إليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جدلية أصلية - تكوينية جادة ، تهدف إلى نقل حضارتنا من طور قديم إلى طور جديد . وقد تطورت المضمارات الانسانية وانتقلت من طور إلى آخر بفعل منطق التجديد اللغوي . فإذا كان اكتشاف العلوم هو نواة بنشأة اللغة فإن تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة .

ومن جهة ثانية - بعد التجديد اللغوي - فإن التجديد هو إعادة قراءة التراث بمنظور عصري ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، وأهم هذه المستويات العلوم . والعلوم مستوى أخشى من الإنسان ، وأهم من العقل ، وأدق من القلب وأكثر حياداً من الوعي ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنياً داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظراً لظروف نشأتها لم يوضع في مكان الصدارة ، ولم تعط له الأولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمناً ، ويقرأ فيما بين السطور . إن العلوم موجودة ، ولكنه خفي . هي الإلهيات وفي العلوم التقليدية . . .

ومن جهة ثالثة - بعد التجديد اللغوي والمستويات التحليل - فإن واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث . فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع الحضارة القديمة وعمل مستواها الثقافي وفي واقعها التاريخي . وحده ذلك الواقع ينادي كل علم ، ماهيته ، ومنهجيه ، ونشأته ، ولغته . فالعلوم التقليدية بهذا المعنى ليست علوماً مطلقة تبنت مرة واحدة وإلى الأبد بل هي علوم نسبية حاولت التعبير عن الإحس في أطوار نوعيّة الثقافة الموجودة في العصر القديم - هناك إذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقل قد يعرض في مادة معينة أو غيرها في حين أن المادة تمطيهما البيئة الثقافية المحددة في الزمان والمكان . البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير .

وينتهي المؤلف إلى تعهيد طرق يمكن بها إعادة بناء كل علم على حدة ، إضافة إلى ما جده فيما سبق من طرق تجديد التراث التي تتم للمعانيوم الدينية العقلية جميعاً . هذه العلوم هي موضوعات التجديد - وإعادة بنائها هو التجديد - أما الطرق

الجديدة فأربع مسود ، يسميها زل منطق (التفسير) ، و (منطق الطلوع) ، و (منطق التقييم) ، و (منطق التجديد) . أما العلوم الاسلاميّة العقلية الأربعة (الكلام - الفلسفة - التصوف - الأصول) فإنما ترتب إلى مصدرها في الكتاب والسنة . وأما العلوم الرياضية فهي علوم عقلية خالصة أذا هنا تخضع للنظرية في العقل الخالص ، ولو أننا نستطيع - يقول المؤلف - أن نجد بواعثها وموجباتها في توجيهات الوحي ، وفي تفسيرات الله خاصة في التنزيه . والعلوم الطبيعية كالمعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البواعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الاسلامية مثل التجريب ، والدعوة إلى التأمل في الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضاً جزء من موقف حضاري عام . أما العلوم الانسانية فإننا نستطيع أيضاً أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحي العامة ويمكن القول بالمثل في علوم اللغة والأدب ، وعلوم النفس ، وعلوم الاجتماع ، وعلوم الأخلاق ، وعلوم القانون ، وعلوم السياسة ، وعلوم الاقتصاد ، وعلوم المنطق وعلوم الجمال ، كلها علوم مرتبطة بالوحي وإن لم تظهر علوماً مستقلة مثل العلوم الدينية الأربعة . إن وحدة العلوم ممكنة من خلال صورة كل علم في العلم الآخر . وإذا كان التراث قد منحنا علوماً عقلية عبر فيها عن آخر ما وصلت إليه قدراته من تعقيل للنص وتنظير للوحي ، وإذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية إلى علوم انسانية ، فإن العصر بالحاضر يهدف إلى القيام بخطوة أكثر تقدماً وهي تحويل العلوم الانسانية وروية العلوم للتقليدية إلى ايدولوجية ، وهذه هي الغاية النهائية من تجديد التراث : ايدولوجية تجيب مطالب العصر ، والايدولوجية علم نظري وعمل على السواء . هي علم نظري لأنها تميز نظري من مطالب الواقع ، وعلم عمل لأنها تعطي وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فإذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هي الوحي فإن نهايتها هي الايدولوجية . وما عملية التراث والتجديد في النهاية إلا تحويل الوحي من علوم حضارية إلى ايدولوجية أو ببساطة تحويل الوحي إلى ايدولوجية . مهمة هذه العملية إذن تحويل الوحي إلى علم شامل يعطي المبادئ العامة التي هي في نفس الوقت قوانين التصاريح وحركة المجتمعات فالوحي هو منطق الوجود .

اتوقع أن يثير هذا العمل - بقدر طموح مسيله وغايته ويقدر جدية صاحبه - جدلاً واسعاً . ولقد يكون سبباً إلى الفشاركة في هذا الجدل أن أقق مع المؤلف مناورة إيهاء في مفهوماته (الاصطلاحية) وتحليلاته الفكرية وربما لنسحب قارئ أن عقدا الحوار إنما هو بين منهجين :

يقينية لاستبقيتها بداية أخرى • أما محاولة التوفيق بين المناهج للتمايز ، بل للتقابلة ، فتبدو في طموح المؤلف الى (منهج نفسى اجتماعى) ، وفى طموحه الى جعل الأساس الشعورى العامل الأول فى تفسير الظواهر المدروسة - الحضارة - فى نفس الوقت الذى يطمح فيه الى وضع الظاهرة فى منظور تاريخى • ولا تتجس محاولة التوفيق - بطبيعة الحال - لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الأبنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخى لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجماعة ، هى لحظة ازدهار العلوم الإسلامية فى العصور السياسية • للتاريخية - فى الظاهرة المدروسة - إنما هى الظاهرة فى تطورها وفى جداول جزئياتها داخليا وفى جعلها ككل مع غيرها من الظواهر ، والتاريخية - فى المنهج الدارس - إنما هى اعتماد قوانين هذا التطور • لكن المؤلف بعيد جدا - فى كل عمله - عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الرجعية العادة • ولا ريب أن فى الشعور أحد العوامل للوجهة لسلك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسى فى تفسير هذا السلك • ولا ريب فى أن الفسوف أحد القوى المارفة لكنه ليس منهجيا معرفيا • ولا ريب فى أن للتراث آثارا شعورية نفسية فى الواقع المائل ، ولكن الأثر الأعمق للتراث إنما يسلمط - فى تفاعله مع معطيات الواقع - فى مستوى تطور الجماعة فى تعاملها علميا وتكتيكيا مع عالمها الطبيعي ، وفى مستوى تطور الجماعة فى علاقاتها ثقافيا وسياسيا فى نظامها الاجتماعى • ماذا قلت ؟ ولم لا أقوله إن العلم ينكر أن يرد جهد الجماعة علميا وإبداعيا وفكريا - تراها - الى مضمر واحد مهمتها تكن منزلتها • وينكر أن تكون الحضارة (موقفا شعوريا) وأن يكون الدور الحضارى للجماعة فى التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن إزدهارها • وينكر أن يكون مستقبل الشعب فى نهوضه الحديث وراه ، مهما يكن هذا (الدور) مضيقا • الحق أن مفهومات المؤلف للتراث والحضارة والنهضة ذاتية غالية ، وأن منهجه فى تحليل التراث والواقع ذاتى غال • وتسحب منه الذاتية الغالية - مفهوما ومنهجيا - على المسائل الأخرى وخاصة للغة والقومية والثقافة والثروة والتأثير والتأثر •

وما لى لا أضع نفسى إزاء الفايات المباشرة للمؤلف ؟ • إن الرجل يتفقا صياغة فكرية تشكلى : أو لهما مشكل التراث وما يتصل به من مسألة (الشخصية القومية) ومسألة (الأصالة والمعاصرة) ، وما يتصل بكل ذلك من ماهية للحضارة وما هية للثقافة • ولاتبهما

ضيق المؤلف مفهوم (التراث) تضييقا عظيما • لقد جعل (التراث) فكرا • ووقف بالفكر عند الفكر الإسلامى ، ثم وقف بالفكر الإسلامى عند الفكر الدينى ، وكاد يلق بهذا الفكر الدينى عند جهده الأولين من الفقهاء • أشاد المؤلف مرة واحدة (ص ٢٦) الى تعبد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل فى ميدانه ، ثم عاد وقرر أن الفرد - المؤلف مثلا - يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج • وهذا مشروع وممكن • ولكن الذى تحقق فى الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الدينى ونهجها فقهى أصول حازم • غلبت هذه الوجة على العمل كله فكادت تنقله من أثر تعبد التراث الى أثر إحياء الفقه • ومن حق المؤلف أن ينتخب (المادة) التراثية التى يتعامل معها حسب اختصاصه واهتمامه ولكن من واجبه ألا ينص على أن هذه المادة هى كل التراث ، وعلى أن إعادة بنائها بناء مثال للعالم •

ومن حق المؤلف أن يحاول بيان مسبيل الى نهوض المسلمين من داخل حضارتهم الإسلامية ، ولكن ليس حقا أن يرى أن هذه الحضارة الإسلامية هى كل حضارة المسلمين • إن دين العرب والمسلمين هو الإسلام الذى نشأت حوله حضارة من ألم حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم أدوار حضارية سابقة مؤثرة فى تاريخ الإنسان • وأشار المؤلف مرة (ص ٣٠) الى سعة الموروث الحضارى للمنطقة فذكر أن التراث القديم تراث سامى لا فرق فيه بين لغاته الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والإسلام ، بل أنه يجمع كل التراث السامى القديم ، الفرعونى والآشورى والبابلي والكلدانى • لكن هذه الإشارة تاهت وغلب عليها دور حضارى واحد - هو الفوز الإسلامى - من الأدوات الحضارية الناتجة لهذه الشعوب •

وللؤلف - وهو رجل التراث والواقع - أن يختار مستوى للتحليل ومنهجه ، وله أن يتوسل بالمنهج النفسى والبنائى والفنومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شعورى ونفسى • وله كذلك أن يجعل وكلمه الأول التفتيش عن الفسوف فى الالهيات والمعلوم التقليدية الموروثة • مؤمنا بأن علينا هو نتيجة شعورنا بالعالم وبأن وجودنا وجودا • وجود العالم هو نفس به • للؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له أن يعم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متضاربة • ليس له أن يعم فيجزم أن لا شىء فى العالم الخارجى يمكن إدراكه ومعرفة الا من خلال الشعور ، لأن البداية بالشعور - عنده - بداية

متحولة تاريخياً ، تنتظم عناصر تاجية هي سبب بقاء المجتمع وعناصر متفجرة هي سبب تطوره . واحتلاك الوعي الإنساني لهذه المعرفة هو إدائه للتقدم . أن هذا التعرف يفضي الى التفسير ، ومن ثم الى التغيير .

وعلى هذا فإن (الشخصية القومية) لمجتمع من المجتمعات إنما تنهض على صادين (جغرافى طبيعى - وبشرى لفسافى) تاجتين نسبياً ، وعلى عماد اجتماعى اقتصادى (تاريخى) متغير . ويتأسس على هذا أن التفتيش عن (ملائح وخصائص) لمجتمع ما ممكن إذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع نهجاً ، وإذا تنكب طريق التجديد والتثبيت المجردين ليطس السمت والخصائص الظاهرية . وعلى هذا أيضاً يتبدى قضية التراث والواقع (الأصالة والمعاصرة) مرتبطة بحقائق المرحلة التاريخية المحددة التى تثيرها ، وهى مرحلة التطور الراهن فى بلادنا ، أى أنها قضية تيمضى بتفاعل التكوين الاجتماعى الاقتصادى الثقافى لمجتمعنا مع العصر الذى نعيش فيه . ولا كان هذا التكوين متعدد الطبقات وإصالح ، فإن تحديد ما هو أصيل وما هو معاصر إنما يتأسس على وجهات متعددة مثله لتلك الطبقات ومعالجتها . أى أن النهج فى المعاصرة هو الذى يوجه الى النهج فى (الأصالة) فكان الحاضر هو الذى (يخلق) الماضى - أن صحت العبارة - أو أن الحاضر هو الذى يفسر لفسافى . لهذا فإن كل تحديد للأصالة إنما يتضمن تجديداً للمعاصرة ، فإذا اعتدنا هذه الضوابط حساً ، فإننا ننتهى الى تحديدات إرغما صالحة : أهمها التمييز بين (التراث) و (الأصالة) ، ذلك أن الأصالة لا تطابق التراث ، لأن التراث هو الماضى للثقافى ، أما الأصالة فهى الماضى للثقافى الصالح للتواصل والتأثير على التأثير فى الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لاحتياجاتها الحقيقية ، أن هـذه النظرة توجه الى درس التراث كله درساً تاريخياً نقدياً ليبيان للتجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملامحاتها ، هنا يصبح التراث تاريخياً . أما الأصيل - وهو جانب من التراث - فيصبح مجالاً للاحتفاء والاستلهم . وهنا تصبح المعاصرة هى ذلك الأصيل مجدداً وقابلاً للتجديد فى ظروف جديدة . الأصيل - فى هذه النظرة - هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البنىء الثقافى التاريخى للجماعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوعي حاجاتها وعلاقاتها الجديدة . أن الأصيل يتجدد - هنا - بدواعى تحديته أى بدواعى المعاصرة . أن ضبط التعامل علمياً مع التراث هو فى ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذى نرى الى للمشاركة فى حضارته .

مشكل الثقافة الوطنية المصرية فى ضوء تحليل التراث الماضى والواقع الحديث ، وما يتصل بذلك من خطة فكرية ومن تقويم للفظ السببية فى تراثنا القريب . ولنا فى هذين المشكلين - بشكل ما يتصل بهما - كلام :

الموروث الثقافى فى مجتمع من المجتمعات - هو النوع الحافظ لتجربة هذا للمجتمع فى التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث فى الأعراف والقيم وكلمة العليا وأنماط السلوك والأديان والفنون والمعلوم والآداب مدفوعة وشفوية ، كما يتبدى فى المأبد والهياكل وطراز العمارة . الخ . لكننا نقف هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : للصبغات الفكرية والدينية والملمية والأبداعية . ونعالج هذه الصبغة من زاوية محددة هى : الأصيل والمعاصر فى ثقافتنا - الرامنة - وبطبيعة الحال فلسفتنا هنا بحيث تصالح كلا من تلك الصبغات فى اتصاله بقضية (الأصالة والمعاصرة) وإنما تتناول للمشكلات النظرية التى تثيرها هذه القضية .

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لأية مجموعة تاريخية من البشر لآى مجتمع . ولذا فإن العلماء يتحرجون إزاء مفاهيم مثل (التصومسيه التاريخية) و (الشخصية القومية) و (الأصالة والمعاصرة) وغيرها ، من وجوه التخرج أن العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبى ، وبين الثابت والمتغير . فأصبح القول بأصول ثقافية مطلقة لمصب ما ، وبملاص ثابتة لشخصيته القومية ، قولاً لا يقبله العلم . ومن وجوه التخرج أن بعض هذه المفاهيم قد أخفى روحاً قومياً غالياً عدوانياً ، وأن بعضها (الأصالة) ترفلى قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لمرادها تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها (المعاصرة : عنصرية) لمراد قسافات القسوم وبخاصة الجوانب الديكتاتورية والمتقدمة منها .

بيد أن اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبى وبين الثابت والمتغير ، قد أزال كثيراً من التحرج ، إذ وضع العلماء - فى ضوء ذلك الاكتشاف - ضوابط لهذه (المفاهيم) جعلتها (مصطلحات) معتمدة فى كثير من البحوث العلمية :

فصابط (الخصومية التاريخية) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعى واقتصادى ، وعلى ما يفسر تثيرها من مرحلة الى مرحلة فى تاريخ هذا المجتمع . ليست الخصومية هنا جامدة سرمية ، وإنما هى متغيرة

فإذا نهض نهض درس التراث على منهجية ضابطية تاريخية ، وإذا نهض نهض مؤقنا من هذا العصر على منهج نقدي يعتمد بالاحتياج ، وللإسيات ، تصدت لنا العلاقة بين التراث والواقع باعتبارهما مشكلة واقعية ومصطلحا يعتمد به العلم ويرضاه .

الثقافة - إذن - ظاهرة غامضة أساسية (التاريخية) . . . وذلك لأن البناء الثقافي لمجتمع من المجتمعات هو نتاج جماعة بشرية صاغت ظروف تاريخية (اجتماعية اقتصادية) محددة . من هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعا القومية . ويتم هذا البناء الثقافي عبر مراحل تاريخية متعاقبة معكمها وأساس التغير فيها صيراع القوى والطبقات الاجتماعية ، ومن هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعا الطبقي . الطابع القومي مفسر لتجانس عام ينتج (وحدة ثقافة الشعب) والطابع للطبقة مفسر لتمايز يشير إلى الملل الأعلى لكل طبقة من طبقات هذا الشعب وإلى وجهتها في الحياة ونظرتها إليها .

وتتلخص هذه الطوائف القومية والطبقاتية إما هو : أن أي شعب يصوغ خبرته في التاريخ - ثقافته - في ظل ظروفه الخاصة ، وفي ظل ميلائته بؤره من الشعوب . أي أن البناء الثقافي لشعب ما إنما هو ثمرة تطوره الذاتي وتلاحمه بؤره ، وتمايز هذا التلاحم الثقافي بين الشعوب تتمثل دال على خبرة البشر على هذه الأرض : ثرات الإنسان . فإذا كانت ثقافة الشعب عاكسة لطابعه ، فإنها في ذات الوقت جزء من كل ، هي بعض من التجربة البشرية . لكن غلاة القوميين والترابيين والمرجعيين - في ثرات احتدام الصراع الاجتماعي والفكري - يلحون على التمييز القومى (المقلل) الذى يتجاوز الاعتزاز الصالحى إلى التعصب البدوي ، فإذا وقعت عيونهم على (أمبال) ذات محتوى إنسانى في لترات القومى الكلاسيكى سموها (دخيلة) ، وإذا وقعت عيونهم على (عبارة) ذات محتوى متفلسف فى الثقافة القومية الرابطة سموها (مستوردة) .

وما دلم العلم قد إفر بتاريخية الظواهر الثقافية - قوميتها وطبقتها - فإن من مخبكات الثقافة الوطنية المصرية أن حلقة أسبابية من حلقاتها ، وهي الحلقة الأخيرة - للثقافة العربية الإسلامية - تسكاد تخفى حلقتين أمباسيتين أخريين - هما الحلقة الفرعونية ، والحلقة القبطية . أن الثقافة العربية الإسلامية فى مصر - منذ أربعة عشر قرنا - هي الحقيقة الثقافية البارزة ، لكن تاريخ مصر المثلون - بيناته للثقافة - يعتمد عمقا إلى أكثر من سبعين قرنا - ووجهه

المشكلة هنا أن بعض الاتجاهات الفكرية والسياسية قد أغفل الحلقتين الأولىين من البناء الثقافي لمصر ، خاصة هذه التغيرات السياسية منذ الخمسينات وبروز النزوع إلى الوحدة العربية والوحدة العربية طاهرة تاريخية قطعت شوطا فى نشوئها وتكونها ، كما أن نظريتها السياسية تنمو بنموها وتتطور بتطورها ونضجها . وبطبيعة الحال فإن الصياغات الفكرية الموضوعية تساعد على هذا التطور والنضج . وفى هذا السبيل فإن الوحدة العربية ليست امتدادا للقبيلة البدوية القديمة ، وإنما هي التفاعل العربى مع التكوينات التاريخية والقوميات : المصرية ، العراقية . . . الخ . وعلى هذا فإن الوحدة العربية ليست مجموع توارخ هذه التكوينات والقوميات ، وإنما هي تكوين قومى جديد : ليس حاصل جمع تلك التوارخ ، وإنما هو نتيجة لتفاعلها . ويتأسس على هذا الفهم أن تسلك التكوينات والقوميات لا تتوارى مع بروز الوحدة العربية ، وإنما على العكس فإنها تزدهر مع هذا البروز ، لأن التناقضات والتفاوتات الراهنة بينها تؤدي إلى هذه الإزدهار ، ثم يحل التناقض في الصيغة العربية الجديدة . من هنا فإن ازدهار هذه التكوينات والقوميات ينشئ إلى التفاعل الصالح والصحيح ، ومن ثم فإنه يفضى إلى نضج التكوين العربى الجديد . بهذا تبرز الثقافة المصرية - بكل حلقاتها وبمق سيجين قرنا في إلتاريخ - كما يبرز غيرها من ثقافات تلك القوميات ذخرا حائلا لثقافة عربية واحدة .

هذا ما قلته هنا

وسيقول غيرى غيرا قلت قريبا منه أو بعيدا عنه ، فالعلم جاد وخصب . وستظل جبهة المثقفين والمفكرين تتسع خرج أجزاء هذا الشروع الكبير . أنا لهذه الأجزاء المنتظرون ، وتحيية إلى مؤلف الفكر النابه .



الثَّابِتُ وَالْمُتَحَوِّلُ

في رؤيا أدونيس للتراث



غير أن هذه النظرة الديناميكية - بومبها الجسديد موقفها الصلب مع عناصر أشير والتقسيم والصواب - ما زالت - على المستوى النظري - محجوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي . وما زالت تدور في إطار الوهم التقليدي الذي يحصل بين الموقف الراهن للمفكر وبين رويته تراث أمته . مازال مفكرو هذا الاتجاه الجديدي يظنون أنهم يقدمون صورة « موضوعية » لتراث والماضي وهم في هذا الوهم لا يحققون تمييزهم الكامل عن الاتجاه التقليدي الذي يرفضونه في واقع الأمر . إن مفكرى هذا الاتجاه - بكلمات أخرى - يناقشون أنفسهم حين يسلمون بإمكانية « أدراسة الموضوعية » للماضى كما لو كان الماضى شيئاً محايداً مستقلاً عن وحيثنا الحاضر وموقفنا الراهن ، إن للماضى وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجوداً تاريخياً في الماضى (وجوداً بالمعنى الأنطولوجى) ، أما بالمعنى العرفى (الایستيمولوجى) فالماضى مستمر يشكل الحاضر ، كما يبعد وحيثنا الراهن إعادة تشكيله . إن العلاقة بين الماضى والحاضر - بهذا الفهم - علاقة جدلية ، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفى أن يبنى الباحث في تراثه الاتجاهاات التقدمية الخيرة ، بل عليه أن يعي - بنفس الدرجة - جدلية علاقته مع هذا التراث ، وأن يتخلص من وهم النظرة الموضوعية . إن أهمية هذا الرعى توضع أساساً « موضوعياً » لموقف الباحث من التراث أنها تؤجل اختياره بدلاً من أن تجعله في منطقة « الأوهام » و « التوارخ » و « الأغراض الشخصية » ، رعى الانهايات التي يوجهها عادة من يصيرون أنفسهم سدنة لتراث ، وأصحاب الحق الوحيد في فهمه وتفسيره . إن هذا الوعى - من جانب آخر - يكون قادراً على كشف الأساس النظرى لموقف « الآخرين » من التراث ، إنه بفهم « الفهم الخاص » أو « تأويلهم » البلى يصيروته « الفهم » الوحيد ، و « التفسير » الصحيح . إن رفض وهم « الفهم الموضوعى » هو نقطة الانطلاق الأولى للتحكم في الأوهام والتوارخ والأفراض ، ومواجهتها بدلاً من تركها تعمل في الخفاء (٢) . وهذا الوعى يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقنيته ، مما يعطى رؤيته بدءاً أميناً ، ويجنبه مزالق التشطح والوثب والربط الميكانيكى بين الظواهر .

انطلاقاً من الوعى بهذه العلاقة الجدلية بين الماضى والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم - مع لوى أكتوسيم - بأنه « لا توجد ثمة قراءة بريضة » (٣) .

● ● ● إن دراسة التراث مهمة تعوطها صعوبات عديدة . أخطر هذه الصعوبات عدم الوعى بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرتنا لهذا التراث ، ويكون حكماً عليه ، ولقد انتهت - تقريباً - من أفق حياتنا الثقافية النظرة التقليدية لتراثنا ، تلك النظرة التي تراه كملا كلة ، وجمالاً كلة ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ ألقى « طه حسين » في أفق حياتنا الثقافية قبلة « في الشعر الجاهل » ، لم يكف وعى المثقف العربى عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأمس - منذ ذلك الحين - وعى جديد مؤداه أن الماضى شأنه شأن الحاضر - ليس خيراً كلة ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وأنه - شأن مجتمعنا الراهن - يقوم على الصراع بين هسله العناصر . ومن ثم انتفت نظرتنا السكونية إلى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .

المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها لحاض بوضعها ،
بكونها مسودة ، وانها تتمثل من أجل التحرر والانعتاق
من شروط حياتها هذه ، ومن الأيديولوجية السائدة »
(٢٤٠/٣) .

هناك إذن ثقافتان متميزتان ، تعبر كل منهما عن وضع
طبيعي . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستقلة ، بـ كسر
اليمين ، وتستند إلى الماضي . أما ثقافة الطليعة ، فهي
تعبر عن وعي الطبقات المستقلة (بفتح الفين) وريبتها في
التحرر والانعتاق . ومن الطبيعي أن تستند هذه الثقافة إلى
الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند إليه الثقافة
السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة إلى الماضي
انها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث ،
انها تحول إلى قوة لترسيخ الانظمة القائمة واستمرارها ،
« في هذا المنظور ، يظل قول القائل : أن الماضي انتهى ،
أو لم يعد فعلا ، أو أنه ليس مشكلة . خصوصا أن تحول
التراث إلى قوة أيديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بوقف
تقويم أخلاقي : لا يكون العربي مرييا الا بقدر إيمانه وارتباطه
بترابه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة
وطلمه (٢٢٧/٢) »

هكذا يبدو - في نظر أدونيس - مشكلة التراث . انها
تبدأ كرد فعل لترسيخ الثقافة السائدة للتراث لخصمه
أهدافها . وإذا كانت الأجهزة المسيطرة تعطى الماضي
استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغيير ، فإن
هزمة القوى الطبيعية التي تسعى إلى التحرر أن تبدأ بطرح
مشكلة التراث ، ولكن من منظور مفاهيمي لها وطرحه طرحا
نقديا « أن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وإنما
هو أيضا مشكلة سياسية واجتماعية ، وتبدو - فيما لذلك
- أهمية القوت ضرورية » ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ،
وتنقد مفهوماتها ، خصوصا مفهومها للتراث والماضي بشكل
عام » (٢٢٨/٢) . والمنظور الذي يجب أن نرى التراث
من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر الواقع الراهن من
خلاله . اننا لانرى الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي
ككل واحد ، وكذلك نظرتنا للتراث يجب أن نراه في ضوء
جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ العام الذي يحكم
نظرتنا سواء الماضي أو الحاضر هو جدلية الرفض والتقبل
« هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة » وفي
الحياة الاجتماعية السياسية عامة . فهي كل مجتمع نظام
يمثل قيما ومصالح جماعات معينة ، من جهة ، ونواة
لتصور نظام آخر يمثل قيما ومصالح منافضة لجماعات
أخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس ظهور المجتمع الا
الشكل الأكثر تعقيدا للصراع أو للتفاعل بين هذه الجماعات»
(٢١ /١) من خلال هذا المنظور يجب أن ننظر إلى التراث
« أن الأصل الثقافي العربي ليس واحدا ، بل كثر ، وأنه
ينقسم بطورا جدلية في القبول والرفض ، والرائن والممكن ،
أو لنقل بين الثابت والمتحول » (٢٠ /١) .

التراث - من خلال هذه الرؤية - ليس واحدا ، وإنما
هو متعدد . انه ليس نتاجا ثقافيا واحدا ، وإنما هو نتاجات
ثقافية لا تتباين لدرجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في
التراث كاصل أو جوهي أو كل وإنما ينبغي البحث في نتاج
ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة » (٢٢٨ /٣) .
ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتعددة في
مراحل التاريخ المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية
نوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

يبدا الباحث من موقفه الراهن وهوومه للماصرة محاسولا
اعادة اكتشاف الماضي . والباحث في هذه الحالة يسلم بما
يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر
في فهم الماضي في ضوء هوموه ، كما أنه يسلم بأن هذا
الماضي ليس كتلة واحدة ، وإنما هو اتجاهات ، تمكس قوى
ومصالح طبقات . وهو - من ثم - يفتش في اتجاهات
الماضي من سند لموقفه الراهن . أنه بكتبات أخرى لا يتبنى
الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نائفا بعض عناصره ومثباتا
بعضها الآخر . أن الماضي في هذه الرؤية له استمرار في
الحاضر ، وإن يكن استمرارا غير تشابهي .

الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي .
ان له موقفا من الواقع ، وهذا الموقف يحدد رؤيته للأشياء
والواقع . وهو - من ثم حين يختار من الواقع عناصر عمله
الفني تصكه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، فلا يختار من
الواقع إلا ما يبرز رؤيته . وتكون مقدرة الفنان الحقيقية
في القدرة على الموازنة للثقافة بين عملية الاختيار التي
يقوم بها ، وبين الثقافية التي يجب أن تكون طابع عمليه
الفني . ونفس التصديق مطروح أمام الباحث في التراث ،
أن عليه أن يوائم موازنة جدلية بين رؤيته وبين حقائق
التراث . والوعي بعلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه
لتطبيق هذه الموازنة ، وتجنب الشطط والوثوب .

من خلال هذا المنظور تعرض لرؤيا أدونيس للتراث
كما عرضها في دراسته « الثابت والمتحول بحث في الاتباع
والإبداع عند العرب » (٤) ، ويهنا - ما دنا يصعد العلاقة
الجدلية بين اليات والتراث - أن تصعد موقف أدونيس
من الواقع كما عرضها عن نفسه في هذه الدراسة ، وذلك
حتى نتكمن من اكتشاف المنظور الذي ينظر لتراث من
خلاله . ما هو تصوره للإبداع ؟ وما هو تصوره للاتباع ؟
ما هي مفاهيم الثبات والتحول عند ؟ وما هي كته العلاقة
بينهما ؟ ما هو تصوره للعلاقة الماضي بالحاضر ؟ وتصوره
لرعايته هو - كوقوف وشاعر - بالتراث ؟ كل هذه أسئلة
قد نضو الإجابة عليها جوانب الإضافة في هذه الدراسة ،
كما أنها - في نفس الوقت - قد تكشف عن بعض جوانب
التصور في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له ، وعلى القارئ
أن يتوقع عرضا أفلها لأفكار الدراسة فتعني به قراءتها
بفضية ، إذ تمثل هذه القراءة لدراسة أدونيس قراءة من
زاوية خاصة تكفي اهتمام كائنا وانتماءه بدرس « معضلة
التأويل » . في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يتحدد موقف أدونيس من الواقع في تفرقة بين
ثقافتين : « الثقافة السائدة ، والثقافة الطبيعية التي ينتمي
إليها » « الثقافة السائدة - من وجهة نظره - « جزء من
الأيديولوجية السائدة » هذه الأيديولوجية المتفككة في
جوسبات المجتمع العربي . المحسنة في ممارسات
الأجهزة الأيديولوجية للنظام العربي ، لا تؤنس شروط
جذلية وغلافت جديدة ، وإنما تعيد إنتاج العلاقات
الاستغلالية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست
« الاستمارة الأيديولوجية الاستغلالية الماضية ، وليس
التحول السياسي ، الثائري ، أكثر من زاحفة لطيفة
« القديمة المستغلة . من أجل أن تحل محلها طليعة جديدة متألدة
لا من أجل تحرير الطبقة المستغلة » (٢٢٩/٣) . ٢٤٠
وإذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة
وهي ثقافة تستند إلى الماضي ، فإن الثقافة الطبيعية -
التي ينتمي إليها الكاتب - هي ثقافة الطليعة للثبات

تلك الاتجاهات المتكفمة لا يمكن أن تكون ملازمة للفكر التقدمي، نظريا أو عمليا، فهي ليست أكثر من شهادت تاريخي على وضع طبقات أو جماعات صارت من أجل تقديم المجتمع، وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعتبر منه. فيما قبل وعمل في الماضي، في مجال الثقافة، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والإيمان به. وإنما هو إنتاج تاريخي، أي نتاج تتجاذبه اتجاهات، من حيث أنه تغير عن تجربة محددة لا تتكرر، في مرحلة لا تتكرر هكذا؛ ينضج أن طرح قضية الارتباط بالتراث أنها تقوم به الفئات المهيمنة موحدة بذلك، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها. والخطأ هنا، أي خطأ الفكر التقدمي، هو في أنه يتزاق إلى أرضية هذه الفئات، وينتشي مقولاتها في كل ما يتصل بالتراث» (٣/ ٢٢٨-٢٢٩)

إن هذه الرؤية التي يتبناها «أوديس» للتراث تقوم على الهمد بدلا من الارتباط. إن الارتباط بالتراث - خاصة في اتجاهاته المتكفمة - لا يعني أعمال الظروف التاريخية، بل يعني الوعي بها. إن الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد، فارق جوهري الواعي يدور التمسك بين الماضي والحاضر، في نفس الوقت الذي يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما. انهما متمايزان متداخلان. أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي. الارتباط بالتراث - القسام على الوعي - يرى أن الماضي والحاضر متمايزان وجوديا، ولكنهما متداخلان معرفيا، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين.

الجانب الآخر الذي يشكل موقف أوديس من التراث - إلى جانب موقفه السياسي - كونه شامرا، يعد واحدا من طلائع الحركة النضالية الحديثة. وهي حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الإبداع والتفكير النقدي ترسخ نفس الوقت. ويجب أن لا يغيب عن بالنا أن هذه الحركة ما تزال تعاني عدم القول على المستوى الجماهيري الذي ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكي والرومانسي في أحسن الأحوال. وموقف أوديس كشاعر لا يختلف عن موقفه - كمفكر - من التراث، فالونفان - في النهاية - وجهان لملة واحدة.

الإبداع في نظر أوديس نفي لكل صيغة جاهزة، وتتجاوز لكل شكل موروث - اننا - هنا - ازاء ثنائية تلتقي مع ثنائية الماضي/الحاضر، التي أشرنا إليها في النقطة السابقة - اننا هنا أمام ثنائية الإبداع/الخطأ/الكتابة. إن الإبداع ليس انطلاقا من معنى محدد اسمه التراث أو التقليد، بل هو تحرر من كل شيء. «ليس الشكل عند الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة ثابتة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنه وعد بديانة دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولائية شكلية، بل ينطلق، على العكس، من أولائية الانشلال، ابتداء، يتجرى من المكتسب، المتعلم، الإصلاحي، ابتداء، لا يعارض ما مورس - ابتداء، يتخلص من تسميته داخل الثقافة الموروثة - ابتداء، يتحرك وفي أعماقه طوح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة - ابتداء، يرى أن المسألة ليست أن أكرر لقمة مسروقة، بل المسألة أن اكتشف لغة غير معروفة - ابتداء يختار المعبر من المستقبل» (٣/ ٣١٤) «الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم» (٣/ ٢١٢). والشاعر - إذا صح

بمعناها - فهناك - في المرحلة الواحدة - مستويات وأنواع للنتاج الثقافي «لا يجوز أن توسع على مائة واحدة في صحن واحد - البحث في الله مثلا غيره في الشعر، أو في الفلسفة - والبحث في هذا غيره في الفن المعماري أو الموسيقي» (٣/ ٢٢٨)

هذه النظرة الديناميكية للتراث، والتي تميز بين مستوياته، وتري عناصر في علاقته الجدلية، تستطيع أن تواجه النظرة التقليدية للتراث، وتحاربها بنفس سلاحها. لم يعد التراث - بهذا الفهم - ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها، وتقرض به أربابها توطيدا لسلطتها، بل صار بنفس القدر سلاحا في يد القوى التقدمية صارا مسالما للتغيير، وللتثبيت. وبكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغيير والتحول والتقدم، لا على عناصر الثبات والستكون والتخلف. يكاد أوديس - على المستوى النظري الخاص - أن يدرك هذه الحقيقة، ولكن رؤيته الثنائية الواقع الثقافي الراهن، وتوحيد التام بين الثقافة المسالمة والماضي، وعدم أدراكه العلاقة الجدلية بين الثنائيتين، وبين الماضي والحاضر، جعله - على المستوى العمل - ينفر من الماضي تفوره من الثقافة المسالمة. وإذا كانت الثقافة السائدة، برؤيتها التقليدية للتراث، تتبنى الانبعاث وترفض الإبداع، فإنها تحول دون أي تقدم حقيقي ولا يمكن - فيما يرى أوديس - «أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي» إذا لم تهتمس البنية التقليدية للتراث العربي، وتنتج كيفية النشر والفهم التي وجهت للفكر العربي وما تزال توجهه» (٣/ ٢٢٠) ودراسته التراث في هذه الحالة لا تعني أخصاها بالحاضر، بقدر أنها تعني أن عدم التراث لنفسه (التراث هنا - الثقافة المسالمة) ولكن بنفس سلاحه، أي بآلة من داخله «وإذا كان التغيير يلتزم هنا للبيئة القديمة التقليدية، فإن هذا الهمد لا يجوز أن يكون بآلة من خادج التراث العربي، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله، إن عدم الأصل يجب أن يعادس بالأصل ذاته» (٣/ ٢٢٠)

إن الكاتب هنا يتحدث عن الهمد، لا من التجديد أو التثبيت. اننا ندرس التراث، وننقد تنوعه واختلاف مستوياته، لا لنؤكد موقفنا الراهن - في مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت - بل لنهطمه من داخله - نهطم عناصر الثبات بعناصر التغيير، أو بمعنى آخر نهطم التراث محايته أو نسحب البساط من تحت أقدام أولئك الذين يستخدمونه إن هذا الموقف من التراث يختلف - جوهريا - عن الموقف الذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر. إن موقف أوديس - رغم ديناميكيته الظاهرة - ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي. أنه يفهمه لكن يهدمه، يكشف عناصر الجدل والصراع فيه، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها - إن رغبة أوديس في الانفصال عن الماضي وعصمه تنبع أساسا من رغبته في عدم الثقافة السائدة - وهو - وإن كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث - يحرم نفسه من ذات السلاح، ويؤم على التقيض - إن علاقته بالتراث علاقة انفصال كمال. أنه يسلم بأن التراث وينفيه في نفس الوقت - وهو - لذلك يبين أي ارتباط بالتراث «حتى حين يتماثل الفكر التقدمي المعاصر» كقوة فعل على الفكر التقليدي، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصلها بأنفسا متقدمة. والمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك أو مناهضة لها، فإن

نفي السائد العام ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام العمي . « فرفض أو انفي هو بهذا المعنى ، علامة الانفصال ، أي كونه عديم العنجه » (٢٠١ / ٣) .

هكذا يتعد الرفض بالجدّة بالانفصال . ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، أنه محاولة الفهم من أجل الرفض والتجاوز والتحرر .

يتجاوز أدونيس تصويره للإبداع الشعري ، ويخطو خطوة أبعد في تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري السابق عليه . وإذا كان على المستوى الشعري الخاص يرى ضرورة فهم التراث من أجل إعادة صياغته ثقافتنا (انظر ٢٧٢-٢٧٣) ، فإنه - على مستوى الإبداع الشعري - لا يبنّي هذه المقولة « أن العلاقة بين التراث والإبداع ليست علاقة سبب ونتيجة . فهد يكون لامة ما أعظم تراث في إنشيرة ، ومع ذلك لا يحول ولا يقصر أن يحول دون انحطاطها إلى مستوى الأمم العديدة ، أو دون العنصرية . وقد لا يكون لامة ما ، في الأصل أي تراث - لكنها سرعان ما تنشأ تراثا في مستوى الأمم المتفولة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهيم أو تتراجع ، أعني لا تتحرك إلا بين بدى المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث » (١٠٢ / ١)

وإذا كنا نتفق مع أدونيس في طرحه لعلاقة التراث بالامة ، من حيث أن تراث الامة الماضي ليس شرطا في تفوقها في الحاضر ، فإنا نختلف معه في طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . أنه يفسر أن التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، أو هذا ما توهمه عيسارته . ويبدو أنه يعطي للمبدع أولية في صنع التراث وتشكيله . إن لسان الميزان يميل هنا إلى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التي فيها الميزان تجاه التراث في تصويره لعلاقة الماضي بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية - الانفصالية (غير الجدلية) التي يطلّق منها أدونيس في فهم الحاضر والماضي معا ، وفي فهم العلاقة بينهما كذلك . في علاقة المبدع بالتراث تتبدى أولية المبدع على حساب التراث « ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس الماضي كل ما مضى . الماضي نقطة مفيدة في مساحة ممتدة شاسعة . فإن تراثك كبدع ، بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المفيدة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق » (٢١٢ / ٣)

يتأكيذا لمبدأ الفصل بين الإبداع والتراث ، يعزل أدونيس العمل الإبداعي عن سياقه التاريخي ، أن زمن الإبداع شيء آخر غير زمن التراث . فالأدب الإبداعية الماضية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها ، وإنما هي لكي تشهد على عظمة الإنسان وعلى أنه كان خلق (أي أنها مجرد شواهد تاريخية كالاتجاهات التقدمية السياسية والثقافية) . ثم إن الآتي الفني معاصر وغير معاصر في آن . فالنقطة الإبداعية لا تطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية . أو التراث ، بل يمكن أن تتأخّر . فالفنان يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم في الماضي ، أو في الحاضر ، أو في المستقبل ، أو في هذه جميعا ، في آن معا . ومن هنا نفهم كيف أن لحظة الآتي الفني ليست بالضرورة لحظة اللزوق السائد . صحيح أن بعض الأسرار الفنية تتحد بالزوق ، لكن الأصح أن الآثار العظيمة التي أتت تصد اللزوق ، الأولى تتسجم مع اللحظة ، أما الثانية فتتخطى . الأولى تتابع تراثا أو تاريخا تتدرج وتؤوب فيه ،

أن يبعد من اللاشيء - يواجه معضلة مقدّمة ، خاصة إذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسي طليعي ، كما هو الحال مع أدونيس . « أن هذا الشاعر يواجه - على الصعيد الفني - مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بصداقة (توكيدا للانفصال عن الآلية البيولوجية السائدة) ، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيدا لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للثقب على البيولوجية السائدة وعلاقتها) . هكذا يبدو أن دور الشاعر هو أن ينتج هياكلية جمالية لا يستوحى من العادة السائدة ، بقوة البيولوجية السائدة ، بل يستوحى ، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المعقوفة لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة » (٢٤١ / ٣)

إن المعضلة التي يطرحها - أدونيس هنا - معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور - لا تحلها فكرة « استيعاب الطاقة الكامنة » ، إنها عبارة شعرية لا تحدد موقفا . وواقع الأمر أن الشاعر ينظر إلى الجمهور نظرة لا تعتمد به كثيرا ، بل تنتم به بالسلبية والجهل . أنه جمهور « ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فإن مستوى المشكلات التي يعاينها هو مستوى مبتذل ، أعني أنه سطحي وتعميمي . وهو ، بعمامة ، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة . والشاعر الذي يسر له أن يتخطى في هذه الآفاق ، لا بد من أن يتأثر بها في تغييره ، لذلك لا بد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على القارئ - موضوعيا - أن يظلم إليها » (٢٤٧ / ٣) . ينس أدونيس هنا دوره الطليعي ، ويقع في مهوى الانتقاص عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذي سيطر عليه الثقافة السائدة التراثية . إن الشاعر في حيرة حقيقية أنه يرفض حل وضع « الإشاعة الجديدة » في « أتم أقدم » أو « المضمون الجديد » في « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . أن هذا الحل - فيما يرى أدونيس - « يفصل » في الثنائية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف لتمييز بجهة سهولته . وهو رأى ينظر إلى الشعر بمقاييس من خادج الشعر » (٢٤٥ / ٣) ويتبنى الشاعر بتعلق البروف « وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر ، وإنما يجب أن يوجه إلى النقص والعجز في العمل التحليلي الثقافي العام » (٢٤٧ / ٣)

إننا قد نتفق مع أدونيس في تصويره لطبيعة الشعر والإبداع الشعري ، كما نتفق معه في تصويره لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، لكننا نرى أن التواء اللوم - في مشكلة الاتصال - إلى الوضع الثقافي السائد ، لا يحل المعضلة ، خاصة وأنه شاعر ملتزم بموقف اجتماعي وسياسي طليعي كما قرر هو نفسه . أن هذا الموقف قد يقبل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بغايات وطليعية محددة . إن معضلة أدونيس الحقيقية - كناقد ومفكر هنا - هي في تصويره للزوق وتفوره - الذي أشرنا إليه - من أي ارتباط بالتراث ، كرد فعل لموقف التقانة السائدة - كما تصورهما وحده بينهما وبين التراث . إن قوّة الشاعر تتأخذ طابع الرافض على مستوى الثقافة ومستوى الإبداع كما تصورهما الوقت أنه يرفض الثقافة السائدة لأنها تتسلخ بالتراث . ويرفض الجمهور لاقه خاضع للثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح التجديد الحقيقي هو نفي كل سابق ، والاتصال الحقيقي هو اتصال الانفصال « أن العلامة الأولى للجدّة الشعرية هي في اتصال الانفصال ، أن صبح التعبير ، أي في

بنية العقل العربي والثقافة العربية ككل « أن الشعر بذاته ، لا يفسر تامل الابتنائية في الحياة العربية . وكان واضحا - فيما لذلك - أنه لابد من البحث عن أسباب هذا التماثل في غير الشعر . . . ومعنى ذلك أنه لم يكن بد من البحث عن هذه الأسباب في الرؤيا الدينية الإسلامية . وحسبته الرؤيا غيبية وحياتية في آن ، فهي نظرة شاملة للفكر والعمل للوجود والإنسان ، للدين والأخيرة . وبما أن هذه الرؤيا لم تكن تكملة للحضارية ، بل نفا قد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدين ، وكانت بما هي تأسيس أصلا جاءها ، صورة الوحي ومادته الأله ، النظام . ومن هنا ثبت لدى أنه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسرها الشعر ذاته ، بل شعر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل » (٢٠ / ١)

هناك إذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى أن الابتنائية هي النتج الذي ساد العقيدة العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هي : أن هناك صلة جوهرية قائمة بين اللغة والدين والسياسة ، وأنه لا يمكن تفسير الابتنائية بدراسة العقيدة في مستوى الشعر وحده دون الرجوع إلى جسدور الرؤيا الدينية نفسها في مستويها الديني والسياسي والفكري على السواء .

فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن عالجناه من رؤيته للتراث في ضوء موقفه الزمان ، لم نسيط كثير أهمية - لادعاء الكاتب أن تجنب الفرضيات التقليدية - وأنطلقت من الواقع وإدراك كما هي » (٢١ / ١) كما أننا بنفس النذر لا نسلل بقوى الموضوعية التي تؤمن بإمكان فهم موضوع ما في استقلال عن حوم الذات الفاهمة وعلاقتها الجدلية بوصفها . ورغم أن الكاتب يسلّم بإمكانية فهم «النصوص» فهنا مغاير لفهمه ، فإنه يصر على أنه يقدم صورة موضوعية الموضوع . يرى الكاتب أن «لغة من يحاول أن يفسر هذه النصوص بمنظور شديد على أنها تختزن بلور التفكير الصحيح لكل عصر ، وأنها لا تمثل جماع المعرفة الماضية وحسب ، بل تختزن أيضا بلور الحقيقة لكل علم مقبل . ولأن هؤلاء يرون أن الذين ينظرون إلى التراث من غير منظورهم يتجنون عليه ، هذا أنهم لا يفهمونه ، ولا يعتمدون الوثائق التي تسوغ لهم ما يجهنون اليه ، وأنهم ينظرون اليه بأفكار ميتة ترفض هذا التراث ، وأنهم لا يتحسّونه لكي يتكشفوا ما فيه من عظمة وفقى ، بل لكي يبدلوا على أفكارهم الميتة والتي تهدف أخيرا إلى هدم التراث » (٢٢ / ١) . وبهذا من أن يؤسس أدونيس فهم الآخرين المغاير لفهمه للتراث على أصول جدلية ، كاشفا نموهم المتخلف من الواقع ، استعمل لمنظورهم « جعلت النصوص التي تعتبر ، بالأجاء ، أنها تشكل الأسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هي التي تتكلم ، وحصر دور - عاما - في فرضها وتوجيهها واستنطاقها » (٢٤ / ١) ، فالمؤلف يقصر دوره على ترتيب النصوص وعرضها ، والنصوص نفسها - دون قارئ - هي التي تتكلم . ولنا حاجة لكشف ما في هذا التصور من تناقض ، إذ مجرد ترتيب النصوص - « توجيهها » ، يعني وضعها في سياق معين لتعطي معنى معيناً ، أي قراءتها قراءة متميزة . أن هذا اله قف الذي يفصل - نظريا - بين الذات والموضوع ، يكرس النظرة الواحدة للتراث بدل أن ينفيسها - أنه يكرس همه الأفكار الميتة وتوبا هدم التراث وتشويهه . بالإضافة إلى ذلك فإنه يروج للبحث نفسه في مهادي

أما الثانية فتنبأ تاريخا . الأولى تدخل سلبيا ، وهما ، أو علما في حركة التاريخ ، أما الثانية فتنبأ هذه الحركة وتمنعها بعدا آخر أو استجها آخر » (١٠٤ / ١)

هذا التماثل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الإبداعات السابقة في التراث إلى مجرد شواهد تاريخية ، كأنها وجدت في لحظة ما ، لم توقف وجودها . هذا أي جانب أن التأكيد على أن الشاعر هو صانع التراث - دون أدراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما - قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وأمة من الأمم وبين تراث لغة أخرى وأمة أخرى مادام الشاعر هو الفاصل النهائي في صنع تراثه « قد تكون علاقتي بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو مايكوفسكي أو لوركا أعمق من علاقتي بأبي شهاب عويي قديم ، دون أن يعني ذلك أنني خارج على التراث الشعري العربي ، فالشاعر العربي الحديث قد يدع ما يتفاني ، شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ، ويظل إبداعه عربيا ، بل الأكثرى لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا إلا إذا اختلف من أسلافه . فكل إبداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون عربيا عن التراث ، بل أن الشاعر لا يتنازل في لغته إلا إذا كان ، بمعنى ما ، قريبا منها » (٢٣ / ٣)

إن الإبداع - بهذا المفهوم - إبداع من عدم ، أنه يشبه عملية خلق الأولى في التصور الديني . أنه لا يرتبط بشيء ، أو تراث ما - أنه - الإبداع - يخلق تراثه الخاص . أنه يعني الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يضمن بالضرورة اللغة الماضي ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لكي يرفضه ويتجاوزته وتور عليه . أن الإبداع لا يعني أن الشاعر « ينفي شعر أسلافه » أو أنه يكذب ، بالضرورة ، الأفضل مما كتبوا ، بل يعني أنه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فإن سؤاله «الشعري مقار . بالفور » (٢٣ / ٣) ونحن نحاول أدونيس أن يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فإن هذا التأسيس يعبر عنه بكلمات غامضة مثل « فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، كما لذلك ، ارتباطا بقرائن تعبيرة ، بل بالروح العميق الذي حركة » (٢٤ / ٣) ، ومباراة « الروح العميق » تساوى في قوسها عبارة « العلاقة الكامنة » في حديث الكاتب عن مفصلة التوصيل عند الشاعر الحديث . .

والسؤال الآن : إذا كان هذا مقول أدونيس من التراث على المستوى الثقافي الصام ، وعلى مستوى الإبداع الشعري ، فما هو دافعه لقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف أرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة وتناولها ؟ ينطلق أدونيس في دراسته هذه من هومو كناسم . والم الأساسي هو علاقة الانفصال التي يعيشها مع الجمهور ، والتجاهل على المستوى النقدي السائد ، لا بصفته الشخصية ، بل باعتباره أحد مبلى وم نظرى الاتجاه الشعري المعاصر . أنه ينطلق محالوا « الكشف عن سر هذا العالم الذي يكنه العربي ، يعلمه ، لكل إبداع حتى لكأنه مفطور عليه . فإن ردود فعله المباشرة ، أراء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، واللم والتمع على مستوى النظام » (١٦ / ١) . وهذا المنطلق يشكل موقف أدونيس المبدئي من المعضلة ، أن هناك علما عند العربي لكل إبداع . ويبدو هذا المبدأ - في نظر الشاعر - كما لو كان نظرة عند العربي . الأمر الذي يجعله يتجاوز إطار الشعر ليبحث عن أسباب هذا الرفض في

عند الانضباط المنهجي . إن أدونيس - في هذا الفهم - لا يقنع برؤيته الخاصة والتميزة للتراث وإنما يمرض - فيها يقول - « لما يمكن تسميته بتأويل طهوري فينومينولوجي . للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الواقع والأفكار التي تجمع على صحتها الأطراف التي وضعتها أو تبنيها » (٢١/١)

يعيد أدونيس في حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تطلم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . أنه بكلمات أخرى يوحد بين السلوك والشعر . وهو في هذا لا يختلف - جوهرياً - عن الأيديولوجية التي حكمت على هؤلاء الشعراء بالظرد أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم أو على مفهوس شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكاة الشعر بما ليس من خصائصه . إن أدونيس - بذلك - يفصل - عملياً - بين الشكل والمضمون .

ولا يقف أمر الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، الفصل بين الشكل والمضمون - بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الشعر لغة خاصة ، ولغة جنسية على وجه الخصوص . يتجلى انجاز عمر بن أبي ربيعة - فيما يرى أدونيس - من أنه يؤسس « ما يمكن تسميته بالزعة الشهوية أو الإباحية في الشعر العربي ، وهو بذلك يتابع ما بداه أمروء القيس ، في شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة في المحرم ، دينياً واجتماعياً ، وفي هذا تكمن اللسورة في التقاليد الاجتماعية - الدينية ، الصودرة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الضجبل أو العار . ففهمهما محاولة للخروج على المجتمع : كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة . لأنه يعلن ، الانكسار ، فاللذة هي القيمة » (٢١/١) . وإذا كانت اللذة وحدها هي القيمة ، والتوردة هي الخروج على التقاليد ورفض قيم المجتمع ، فإن الشعر - إذا أقرى هذه النوازع - يكون قد حقق حاجته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس أنه يرضي نزوة ويصنع شهوة . لم يعد الشعر تأسيساً لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة وتحرر منها ، انظر بيان الكتاب ٢/٢٩٩ وما بعدها ، بل صار تدنيساً للقيمات . وهنا بالضبط ما يجنب الكاتب في شعر أمروء القيس وعمر بن أبي ربيعة « واللغة في هذا الجانب لنشأ لا شعورياً تتحارب كل ما يحاول دون تفتح الإنسان . فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالطرفة : الإنسان حيوان أدري . نحن لا شعورياً ، فبد كل شعر محرم ، ذلك لعجب بكل من يدنس هذا الشعر ويمتهنه . هكذا الانتهاك يفتح نفرة من القسوة في ظلام الماديات أو الأخلاق ومن خلال هذه النفرة تلوح كيف يتهدم العالم القديم ، أو تنهدم عواقي العرية . هذا الانتهاك لفساد أو ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائماً على الضلال ، فإن ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هذه الناحية يمكن تحديد لثنا أو الطافة الثورية بأنها هي القدرة على خلطة الأساس الزمان للأنشيد وتغيير الواقع » (٢١/١)

وحين يتعامل الكاتب مع شعر - جميل - و « أبي نواس » و « أبي تمام » فإنه يقدم قراءته والخاصة لهذا الشعر ، في هذه القراءة يبدو الانحياز واضحاً في عملية التأويل التي يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد نجد عند الباحث ما يسوغ - نظرياً - هذه القراءة لهذا الشعر ، في أساس أنه « ليس هناك أمام قارئ النص شيء معطى ، وأصبح ، وأن عليه أن يكتشف ، هو بنفسه ، ما ينطوي عليه هذا النص . وبما أن القراءة مستويات تابعة

لمستوى القراء ، فلا يمكن أن يصل قارئ النص الاندفاعي إلى القبض على « حقيقته » النهائية ، فلهذه الحقيقة « مستوياتها أيضاً » القارئ بهذا المعنى « يحظى النص » . أنه جلال آخر يواكب جلال النص . والنص الاندفاعي هو ، نهج المعنى « أفق من الدلالات أو من «الحقائق» وليس «مكاناً» للفكرة أو مجموعة من الأفكار، نراها وننتقلها بوضوح ، واحدة واحدة » (٢١/١-٢١٠-٢١١) ، وقد نتفق مع الباحث في هذه الرؤيا لعلاقة القارئ بالنص ، بشرط أن يكون ذلك نهجاً عاماً يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص منتقاة بناء على رؤيا يستمتع تقوم على ثنائية الفعل بين معنى الاتباع ومعنى الإبداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون ،

وكما كان عمر بن أبي ربيعة إبداعاً يتجاوز واقعه بالرفض والخروج ، كذلك يكون شعر جميل غروباً على مفهوم الحب التقليدي ، أن الحبية في شعر جميل ليست « كأنها فرديا شخصاً ، وإنما تتحول إلى فكرة ، وتصبح - رمزاً للمطلق فتنتج من ذلك ثلاثة أمور : الأول هو أن الحبية تحب لذاتها ، كما يحب الله ، لا رغبة ولا رهبة ، لأطعمها باللقاء ولا خوفاً من الغياب . والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالماضي ، بل بالمستقبل . والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة الحب ، فلا يعود قادراً أن يواجه ، ويصبح عاجزاً ، في الوقت نفسه ، من نفسه » (٢١/١) . هذه قراءة لا تختلف كثيراً من قراءة ابن عربي الصوفية لشعر جميل ، وهي قراءة يشير إليها الباحث نفسه (٢٣١/١) غير أن ابن عربي - والصوفية عامة - يقرؤون انشعر قراءة - خاصة - قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية مبركة - وهم - في منهجهم هذا - لا يفرقون بين شعر ومسر ، إذ هذه المعاني لا تؤول بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارئ الشعر (٢١)

وتمتد القراءة للشعر إلى شعر أبي نواس، بل يتأكد (الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤية الصوفية للملم كما حلها في محبت « الحقيقة والشريعة ، الباطن والظاهر » في الفصل الثالث من الكتاب الثاني (٩١-٩٩) . وبين الرؤيا الشعرية لأبي نواس للشعر « الخمرة ، من هذه الناحية » حلم ولها فعل الحالم تكشف المجهول ، سواء في الذات أو في الطبيعة ، وتقتلنا من وحل الأشياء المادية ، وتقدف بنا فيما وراءها ، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، وأن للموسى تفتح لغز للموسى ، فما نراه ونحسه ليس إلا عبثاً لا نراه ولا نحسه ، وتحتاج بها هذه العتبة ، حيث تزول التوابع ، ويصبح الباطن والظاهر واحداً . وكما أنها تنقلنا ، ضمن المكان ، إلى المكان الخفي الآخر ، فإنها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، إلى ما يتجاوز الزمن ، حيث يصحى زمن الاستصلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة إلى ما يشبه النشوة الدائمة » (١١٠/٢) . الشعر عند أبي نواس - في هذه القراءة - معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به . أنها تجربة تميد للإنسان وحدها التفتتة - معرفياً - مع الأشياء والعالم والله ، أن الشعر ليست عادة مسلوكية ولكنبها تجربة حياة . مع أبي نواس أيضاً يوحد الشاعر بين السلوك والشعر ، وتحدد أدبيات الشاعر في خروج - سلوكيات - على قيم المجتمع ومبادئه (انظر ١٢/٢-٢١٣-٢١٥) وأبو تمام - عند أدونيس - يعيد للثقة أوليتها

الأرض يمتضي ما تريد السيرة • وكما أن المسيحية عطف باسم القيلة ، فقد أصبح الإجماع عكسها باسم المسيحية ، وأصبحت السلطة عينا باسم الدين » (١٢٢/١) أن التوحيد بين المسيحية والإجماع ، وبين السلطة وأدين في هذه المرحلة الباكورة أم يحتاج لمراجعة فقد بدأ هسلدا التوحيد بأخذ شكله الحقيقي مع تمايز القوى الاقتصادية والسياسية في أواخر عهد صمر وعهد عثمان ، وبعد عثمان أول من ربط بين السلطة (الخلافة) والدين حين قال رد على من طلبوا منه صلاخ نفسه : « لا أخلع قبضما البسنية لله » ، وبذلك وضع أساس التئورقراطية الدينية • غير أن الباحث يتعامل مع اللواقع الإسلامية في هذه المرحلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها • لقد كان الشكل الذي تم به اختيار الطبيعة في حوار السقفة شكلا قليا • يستجيب إلى حاجات عملية ملحة ، والصيغة التي طرحها الأضرار • بالمقابل • كانت • في جوهرها • دينية قبلية أيضا لسا اذن امام اتجاهين متقابلين متناقضين ، وأما بدأ التناقض والصراع في أواخر عهد صمر • لم يكن الإسلام بعد قد صار دولة بالمعنى السياسي ، وكانت القوى المختلفة ما تزال في طور التكوين • كانت الوحدة أساس هذا الكيان الصغير • ولكن بما أن عناصر الثبات قد بدت واضحة • في نظر الباحث • منذ هذه اللحظة الباكورة ، فلا بأس من القفز إلى نتائج تربط هذا المستوى السياسي بالمستوى الثقافي والفلسفي على السواء • هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة • وباسم هذه السلطة انتقلت السياسات العربية ، على صعيد النظام ، من إطار الكثرة الجاهلية إلى إطار التوحيد الإسلامية وانتقل تبعاً لذلك ، على صعيد التعبير ، من إطار العبيدة • وكما أن الطبيعة تصقلت في قرش فان السيادة تجسدت فيها • وقد عني هذا الربط بين الفكر كثرية في فهم الحقيقة والتعبير عنها ، والنظام كثرية في قبائنها • وتوجيهها ، وحداية جسمية • دينية • لافاضة • قوام هذه الوجهة العرب لكن بأمانة قرش ، ورسالتها لافاضة • لكن كما احدثته وحفلتها ومارسته قرش • وادائها اللغة العربية ، لكن كما نقلت بها قرش وكان القرآن نموذجها الكامل • وهكذا أصبح « للقديم » المساوي قرين آخر : « القديم » الألفي • وصار هذا « القديم » الألفي معيارا للفكر والسلوك في آن » (١٢٤/١)

أما على مستوى « التحول » ، في الفكر السياسي ، فالصورة تبدو بوضاه • على التقيض من الثبات التي نزلها في منحنى « الثبات » • يتحول أبو ذر الغفاري إلى ظاهرة • مناهة انه « كان يمشي بأخلاق تتجاوز الفريضة إلى ما هو اشمل منها وأغنى • كان يصير آخى • يمشي بأخلاق تتجاوز الشرع إلى الانساني • فالشرع ساكن أما الإنسان فمتحرك ، والشرع محفود والانسان منتج إلى ما لا نهاية • وعلى ذلك ليس الشرع هو الفضاة • وإنما السياسية الانسانية » (١٧٨/١) • هذا التصور لتجاوز أبي ذر الغفاري الشرع إلى الانسان نابع من مقالة أبي ذر التي يوردوها المؤلف • « لا ترضوا من الناس بكف الآلى حتى يبدلوا المعروف ، وقد ينبغي للمؤدى الزكاة ألا يقتصر عليها حتى يهجن إلى الجيزان والأخوان ويصبل القربات » • ومن الصعب أن ترى في هذه المقالة أى تجاوز للشرع • انها • على العكس • تأكيد للشرع ولكن في مصلحة الانسان • ورغم • كل ما في موقف أبي ذر من • تقديمه فكرية • فانها • تقديمه اسلامية لا تعرج عنه ولا تتجاوز • أن المؤلف • في هذا التصور • يتكرر ما سبق أن قرره من أن ما حدث في الماضي مجرد شواهد تاريخية • لا يجب على الفكر

وعذرتها • • بهذه العذرية يتحدث أبو تمام مثلاً عن المطر ، فيقول :

مطر ينوب الصحو منه وخلفه
صحو ، يكسد من النصاراة يعطر
غيشان فالأنواء غيث قاهر

للكفلة ، والصحو غيث مفسر
وندى اذا ادهنت به لعم الترى
خلت السحاب أنالاً وهو مصنر
(١١٦/٢)

وقراءة أدونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموروث الشعرى العربي الذي ينطلق منه أبو تمام • تتجاهل سياق الفصيدة نفسها • بل وتتجاهل اللب في الألفاظ فيما يطلق عليه الطبايع ، لكي ترتفع بهذه الأبيات إلى قم الإبداع الشعرى • فليو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلاً ، ولايشعره الممثل أن يردنا إلى سرير الطبيعة : أو أن يزين لنا جسمها وإنما يريد أن يدفعنا لكي نرى احشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجيرها الأصليين ، أو في بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها ، وبين الانسان والانسان • وحيث تقوم علاقة جديدة لزول الثروة القديمة ولزول المجانية اتنى ترافقها • وهكذا تدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة • هي شرارة الشعر الذي يبعد كل شيء إلى بلايته الأصلية » (١١٦/٢)

أن مفصلة أدونيس • في تصالعه مع معنى الإبداع ، سواء على مستوى الشعر أو مستوى الفكر • هي الانزياح غير المنضبط منهجياً بأولى مصطلحات الجدل بين الذوات وموضوعها • هذا الانزياح جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرضى (أمرؤ القيس • أبو نواس) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام (شعراء الخوارج والشيعة) مع شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف (عمر بن أبي دبيعة • جميل بثينة • أبو تمام) • ومع ذلك كله فهذا الحقل المنهجي لا يتناقض مع تصود الشاعر للإبداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث ، والتحلل من أى معنى سابق • وهذا المفهوم للابداية يتسق • في النهاية • مع تصورات الباحث الثنائية التي تقوم على الانفصال ، سواء للواقع المعاصر • التقليد • الجديد • أو للعالمى / الثابت / المتحول • الانبعاث / الإبداع • أو العلاقة بين الماضي والحاضر •

في دراسة الباحث التراث • على المستوى السياسي والفكرى • تجاهنا ذات الثغرات اتنى واجهتنا في دراسته للمستوى الشعرى • يؤمن الباحث • نظرياً • بجديلية العلاقة بين عناصر التراث (انظر ٢١/١) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث (انظر ٢٢٨/٣) • هذا على المستوى النظري • أما على المستوى العملى • الذى يكشف عنه تحليلنا لدراسته • فهو يعزل بين عناصر التراث • أو بين مستوى الثبات ومستوى التحول (الانبعث والإبداع) • هذا إلى جانب أنه يوجد بين المستويات المختلفة لهذا التراث • مستوى الفكر الدينى السياسى • والفكر الدينى الثقافى • واللغة والفن •

تمد أصول الثبات تنده • على المستوى السياسى • بانتصار الإفضالية القبلية في حوار السقفة عسفية انتقال الرسول إلى الرقيق الأعلى • هذه الأفضلية القبلية اخذت شكل القرشية • ويربط الباحث بين المسيحية القبلية والتدين • وبينها وبين الإجماع • رغم أن الإجماع • كبدل ما يباديه الثبات • لم يكن قد تحدد بعد • ويقتز الباحث إلى نتيجة مؤازها • وبهذا من ذلك يقول الخليفة ويعل في

التقدمي أن يتبناها (٢٢٨-٢٢٩/٣) ويتجاوز هو ذلك لا بتبنيهم وفيهم في ضوء الظروف التاريخية، بل باتاويل غير المنضبط، تماما كما فعل في منحي «الإبداع» على المستوى الشعري.

إن البسب لا يكفي بالتاويل القائم على استنحز، بل بالإضافة إلى ذلك، يضع في سلة واحدة (سلة التحول) حركات سياسية متناقضة أساسا كالخوارج والشيعية (١٨٤/١ وما بعدها)، هذه التسوية بين كل الحركات الثورية، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها. أن المسئول عن ذلك هو نظرة أبحاث الثنائية. وإذا كانت هذه النظرية قد رأت «منحي الثبات» في ضوء قائم، فانها ترى منحي «التحول» في ضوء كاشف يكاد يحل كل شيء إلى بياض.

إن ثنائية الثبات والتحول تستدعي في وهي البياض كل الثنائيات الدلنية. فيضع ما يحبه منها إلى جانب «الثبات»، وما يكرهه يضيفه إلى جانب «التحول». في ظل هذا الضوء الكاشف، والانحياز غير المنضبط تصبح ثورة القرامطة بمثابة ثورة تحويلية على مستوى الوحي «كأن منظور القديم يصورون عن القول بأن الوحي (الدين) هو الذي يحدد الحياة، أما منظور الجديدي (القرامطة) فكانوا يصورون عن القول بأن الحياة هي التي تحدد الوحي، كإن الأول يرون أن التاريخ هو تاريخ الوحي، أي تاريخ الدين واللغة، بينما كان الآخرون يرون أنه تاريخ الحياة الواقعية، وتاريخ الصراع الحثي بين طبقات المجتمع، وأنه يبدأ من هذه الحياة الواقعية بتحدد الوحي. وفي الماضي كله، كدوروث، ووعي العاصري، وبفصل الحركة الثورية يمكن القول أن وحي التاريخ أصبح يقوم على اعتبارها نوا متراجزا من وضع أدنى إلى وضع أعلى، وليس العكس، كما كان يتصور منظور القديم. وعلى هذا فإن الحاضر متقدم على الماضي، ولا شك أن المستقبل سيكون أكثر تقدما» (٧٠-٦٩/١). هذه الثورة على مستوى الوحي والمفاهيم كانت كقيلة - لو صحت - أن تفر بنية الذين العربى إلى اتجاه التحول. أن مثل هذا التاويل والنظم يغفل قانون التاريخ، ويعمل الأمور أما إلى أسود قائم (الثبات) أو إلى أبيض شفاف (التحول).

وإذا انتقلنا إلى المستوى الدلني الفكري، وجدنا الكاتب يوجه أيضا بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع هذه الاتجاهات - في وحي المؤلف - أنها تمثل منحي التحول الذي هو المنطق الكامل لمنحي الثبات، أن كل خروج على «الثبات» - في نظر المؤلف - يعد «تحولا»، كما أن كل رفض للواقع يعد ثورة - في مثل هذه النظرة يصبح «الإبداع» «ثورة على الإسلام الشكلى الفاهرى» (١٦٤/١) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتطبيقه الحكم على الفعل الإنساني إلى ما وراء العالم، ويتوخده - في أرجاء الحكم - بين القاتل والمقتول والقائم والمظلوم (٧). وكما وجد الكاتب الاتجاهات الثورية - يوجد بين الإرجاء والمجيئة والمشيئة الإمامية - ويوجه بين هؤلاء جميعا وبين حركة الاضمحلال وإبن الرواندى والرازى. ومع هؤلاء جميعا يضع التصوف. أن الباحث لا يحس تناقضا حين يفتن من العزلة في علائهم من شأن العقل والمعرفة العقلية (٨٧/٢)، وحين يفتن كذلك مع المتصوفة الذين يؤكدون دور القلب على حساب العقل، والكشف على حساب البرهان، والحس على حساب الفكر (٩٩/٢). أن التناقض - هنا - محلول على أساس أن كل من المدرسة والمتصوفة - مع اختلاف مناهجهم - قد خرجوا على

الثبات. وكل يفتن على «الثبات» هو - في نظرس الباحث «تحول» بالضرورة.

ويتلو مسالة الخروج باعتبارها ثورة - في نظرس المذهب - ووضحت في تصويره لاجاز ابن الراوندى والرازى اللذين نقدا النبوة على أساس عقل. أن الفارق بين المدرسة من هذين المفكرين، أن القسقل عند المدرسة «لم ينف في تصويره صواهي صبيعية» الفقل الإلهي المستنصر المباشر في الطبيعة بحيث استنصر القول بين لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهي (لا الطبيعي)، وتبعا لذلك لم ينف المدرسة والسبب اساني هو أن هذا الفعل ظل إلهيا - أي ظل ينطق من مقدمات شرعية يرفضها صحيحة لا شك فيها. وهذا يعني أنه ظل أسفوريا، بمعنى ما، بعيدا عن التجريب وهكذا بقي العقل في اللغة - الدهن - ما في الطبيعة - التجربة، أي أنه بقي قوليا فلا يتغير أو ينمو غير التجريب وصالفة الأشياء ومعارستها، وإنما يتراكم تعليميا. أنه عقل يهدف إلى التأثير على الإنسان، لا على الطبيعة، فالعقل السريبي ولدى لاتدين لا التجريب، أنه ابن الله والوحي. وليس ابن الإنسان والطبيعة» (٨٨/١) أما

الرازى وابن الرواندى فقد نقدا النبوة بالعقل، أي انهما اتبعا العقل مقام النبوة، وصار العقل بديلا للوحي بعد أن كان في خدمته عند المدرسة. أن هذا الفارق بين المدرسة وهذين الفيلسوفين فارق أساسي وهام، ولكنه لا يعني أن هذين الفيلسوفين كانا متحدين. لقد حل العقل - متدنيا - محل الوحي، ولكن محتوى معرفته يظل محتوي دينيا. إن الباحث يربط دينا ميكانيكا بين نقد الوحي وبين الإلحاد، وبالتالي تلمز تبره الحساسية، لأن الإلحاد هو خروج على الأئمة الدينى للمجتمع «وإنما كان الإلحاد نهاية الوحي، فإنه بداية موت الله، أي بداية العملية التي هي نفسها بداية لتجاوز العملية... والواقع أن هذا النقد للوحي لم يكن إلا نقدا للسياسة، ففقد السماء هنا أنها لم تقصد للأرض، وهذا النقد لا يتناول مبادئ وأفكارا وحسب، وإنما يتناول أيضا النظام الاجتماعي - السياسي بمقتدار ما يعكس هذه الأفكار والمبادئ ويمثلها» (٩٠/١). هنا يوجد المؤلف بين نقد الوحي والسياسة ويعتبر أن نقد هذين الفيلسوفين للوحي كان نقدا للنظام الاجتماعي. أن الإلحاد هو بداية العلمية، والعلمية - في نظر الكاتب - «مرحلة انتقال، ومرعان ما يمكن تجاوزها» أنها نقطة الالتقاء بين عصر ينتهى وعصر يبدأ، أو هي العتبة التي تخيم على الماضي وتقيه كلها لحظة لتستشف أن وراء العتبة شيما جديدة» (١٧٩/٢) فالعلمية بداية وحي جديد، بمعنى أن نقد الوحي - عند الرازى وابن الرواندى - كانت وبدا يومى جديد، وانتهاء للوحي القديم. أنها - بهذا الفهم - تساوى الوحي الجديد الذى خلقته الحركة القرمطية على مستوى التاريخ (٦٩/١-٧٠).

لكن الباحث سرعان ما يحس أن حماسه لا يقوم على أساس موضوعي، ومن ثم يطعن في هذا الحساس وينقد فكر هذين الفيلسوفين، ولكنه لا ينظر عن تصوره بانهما كانا يؤسسان تفكرا الحدايا «على أن هذا النقد (نقد النبوة والوحي) قلل عقليا، لم يرافقه نقد لأوضاع الإنسان ومشكلاته. فقد كان الإلحاد الذى يصد عنه الجادا عقليا، ولم يكن الحدادا نفسانيا. ولهذا تنحصر أهميته في القول بتعديده آخر لمعاية الإنسان، انطلاقا من التوكيد على أن هذه المعايير ليست في الوحي بل في العقل». كان هذا النقد، يتبع آخر، تقويضا للدين ولم يكن تقويضا للأساس الذى يقوم عليه» (٩٠/١-٩١).

الفكر الصوفي لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس (انظر ١٠٦/١ - ١١١) .

إن أسباب هذا التوحيد بين مستويات مختلفة من الفكر يمكن في رؤية الباحث للتراث . هذه الرؤية التي تراه في ضوء انفصالية ثنائية هي ثنائية « الثابت / التحول أو الإبداع / الإبداع » . ورغم وعي الباحث النظري بجدلية العلاقة بينهما ، فإنه - عملياً - لم يستطع الكشف عن هذه الجدلية . والسبب في التناقض بين وعي الباحث النظري وفكره - كما ظهر من تحليلنا - نابع من تصوراته للواقع الراهن وتصوره لعلامة الحاضر بالماضي .^{٥٠} لقد وحّد بين رؤيته للحاضر بين الثقافة السائدة والموروث ، ومن ثم اعتبر الإبداع هو الخروج الكامل عن كل موروث . وانعكست هذه الرؤية على رؤيته للماضي ففصل بين عتاصره . ووجد - داخل كل عصر - بين اتجاهات عديدة كان الكشف عنها كميلاً بتمتعق الدراسة .^{٥١} إن رؤية التراث في ضوء « الثابت / التحول » (وهي كذلك رؤية الواقع) حجت الباحث عن رؤية الفروقات الدقيقة في كل من الماضي والحاضر في ضوء هذا بالإضافة إلى أن تصور الباحث للعلاقة بينه (الحاضر) وبين التراث ، أوقفه في مفاويز الانتقائية والتجزؤ غير التضييق منهجياً .^{٥٢}

ومع ذلك كله ، فلا شك أن هذه الدراسة خطوة على طريق الوعي العديدي بملامحنا بين عناصر . خطوة تمثل إنجازها الحقيقي في إدراك العلاقة بين عناصر هذا التراث ومستوياته . وهذه الدراسة ، وإن تكن وحجت بطريقة ميكانيكية أحياناً بين هذه المستويات ، فإن لغت الانتباه ببسطة إلى هذه العلاقة . وبقي أن تتأصل العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعي الجديد .

هذا النقد للعقل عند المعتزلة ، بل والعقل عند كل من الرازي وابن الرواندي يقوم على نظرة ترى العقل مصو جوه الإنسان ، ومدار قاطبته . وإذا كان التصوف - في أساسه المعرفي - نقداً للعقل ومقولاته وبراهينه ، فقد كان المتوقع أن يقف الباحث من التصوف موقفاً أكثر تشدداً من موقفه من المعتزلة وابن الرواندي والرازي . إن التصوف - سلوكياً ومعرفياً - خروج على النسق العام للسلوك والفكر . وهو - بالتالي - ثورة - هذا إلى جانب أن التصوف - خاصة عند ابن عربي - يعطي للخيال دوراً هاماً في عملية المعرفة (١١١/١) . إن أدونيس الشاعري - لا المفكر - هو الذي يتعامل مع التصوف ، وبالتالي فهو ينظر إليه من منظور شعري إن ثنائية الشريعة - الحقيقة عند المتصوفة ليست ثنائية انفصالية كما يتصورها المؤلف (٦٧/١) . هناك علاقة جدلية بين طرفي هذه الثنائية . إن السالك يبدأ بالشريعة متفتحاً بظواهرها لكي يبدأ رحلته المراحلة تجاه الحقيقة . وهو في رحلته هذه - مسلحاً بالشريعة - يحتاج أفقاً من آفاق الحقيقة المرتتبة . وحين يصل - إن وصل - يعود ليرى الشريعة في ضوء جديد ، إنه يكشف عن حقيقتها ، أن الحقيقة ليست إلا الشريعة . إن الصوفي يكشف له من حقيقة الشريعة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودي ، لكن وجهان لحقيقة أو ما هيبة واحدة ، كالظاهر والباطن لا غنى لأحدهما عن الآخر . إن الصلابة بين الحقيقة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودي ، وإنما هي علاقة تمايز معرفي لحقيقة وجودية واحدة (أ) هذه الوحدة الوجودية والتمايز المعرفي يستندان إلى كل شيء . ومن ثم تنفتق ثنائية الله والمسالمة ، والعالم والإنسان والله والإنسان .^{٥٣} إن التصوف لم يحرر الإنسان من البشرية كما يتوهم الباحث (٩٨/١) كما أن كل إنجازات

هوامش :

- (١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢) ابن تيمية ، تأليفه في الإسلام : لأحمد عباس صالح ، والمركبات العربية في الإسلام : لمحمد اسماعيل ، ص ١٢١
- (٣) إلهام الرحمن الشراققي ،
- (٤) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٥) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٦) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٧) Philosophical Hermeneutics, pp. 9-20.
- (٨) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٩) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٠) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٢) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٣) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٤) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٥) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٦) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٧) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٨) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (١٩) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٠) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٢) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٣) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٤) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٥) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٦) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٧) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٨) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٢٩) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٠) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٢) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٣) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٤) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٥) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٦) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٧) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٨) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٣٩) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٠) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٢) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٣) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٤) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٥) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٦) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٧) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٨) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٤٩) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٥٠) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٥١) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٥٢) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١
- (٥٣) انظر على مسيل للقال ، لا النصر : ص ١٢١

١٠٥ صحيفة ، أي ما يقرب من نصف حجم الكتاب الذي تبلغ نصف صفحاته ٢١٤ صفحة ، وكتاب الكتاب الصادر (صفة الحدائق) ، أن ينصص بأكمله لحركة التجديد الصوري بدلاً من التلهية ، وحسب الحركة الصورية المعاصرة التي يمد الكتاب واحداً من روادها .

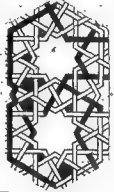
ويعبر بالملاحظة أيضاً أن الفرواق على مستوى اللغة والشعر وحده يميل إلى اتجاه للنص الإبداعي على حساب النص الاتباعي .

٦ - انظر في هذا العدد - قراءات ابن عربي الكثير من شعراء العرب في كتاب « معاصرة الأبرار وصناعة الأنياب في الأدبيات والروايات والشعر » دار الثقافة العربية دمشق سنة ١٩٦٨ م ، الجزء الأول ، الصفحات : ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٨ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ ، ١٣٨٨ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٣ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٧ ، ١٣٩٨ ، ١٣٩٩ ، ١٤٠٠ ، ١٤٠١ ، ١٤٠٢ ، ١٤٠٣ ، ١٤٠٤ ، ١٤٠٥ ، ١٤٠٦ ، ١٤٠٧ ، ١٤٠٨ ، ١٤٠٩ ، ١٤١٠ ، ١٤١١ ، ١٤١٢ ، ١٤١٣ ، ١٤١٤ ، ١٤١٥ ، ١٤١٦ ، ١٤١٧ ، ١٤١٨ ، ١٤١٩ ، ١٤٢٠ ، ١٤٢١ ، ١٤٢٢ ، ١٤٢٣ ، ١٤٢٤ ، ١٤٢٥ ، ١٤٢٦ ، ١٤٢٧ ، ١٤٢٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٣٠ ، ١٤٣١ ، ١٤٣٢ ، ١٤٣٣ ، ١٤٣٤

زكي نجيب محمود

وتجديد الفكر العربي

المعقول واللامعقول
في تراثنا الفكري



معرض وفيلم: فؤاد كامل

يسط استألفنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود. موقفه من التراث في كتابين هامين أحدهما إلى ذلك التراث منذ ظهورهما ، وأصبحا معلمين من معالم الفكر العربي المعاصر الذي يسعى إلى التجديد أو التحديث أو إعادة البناء ، وأعني بهما « تجديد الفكر العربي » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١) ، « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكي نجيب محمود التي أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من إنجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة في منتصف الأربعينات ، وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لأذكر أن د . زكي نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة إلى المنهج العلمي بكل ما يملك من حماسة واقتناع وإيمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والأفاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصح البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاء الالهام ، ولأقرب النظر ، وطرافة الفكر .

ومتابية على الطريق الذي سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك المشكلات التي عرّضت لهم شيئا ، فقد عاشوا في عصور يعيش الآن غيرها ، ولصورتنا التي نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خيرا ، إنما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذي اتخذه من مشكلات عصرهم ، ويعني به د . زكي نجيب محمود الموقف العقلاني الذي يرد كل شيء إلى العقل ، وعلينا أن نقرع الحائل التي اعتدوا اليأس من ضمايمها لنحتفظ بالشكل ، أي بالمنهج الذي احتضنوه ، والأساليب التي اتبعوها ، والطريق الذي سلكوه .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين في هذا المنهج العلمي التجريبي الذي شغف به الدكتور زكي نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل في الصميم من تفكيره ، ليصله جهر دعوته في القول والفعل ، في الفكر والعمل ، في الإيمان والسلوك .

لماذا ارتأنا تلخيصا لموقف الدكتور زكي نجيب محمود من التراث قريبا على الفور أنه نظر في هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين: الضمائم من أجدادنا السريين فاتباعوا منها ، واتخذوا مواقف ، واعتدوا إلى حلول ، فأذه شئنا أن نلتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدها لهم .

صاحب الحضارة التي توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من تبنيها وتبنيها معا ، وأخذت أنظر نظرة المتعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافي عربي خالص يحفظ لنا سماتنا ، ويرغب عسا ما عساه أن يحررنا في تياره ، فأذا نحن خير من أخصر من أخصر التساريخ ، ففي زمانه ولم يبق منه إلا ذكره ... الخ (تجديد ص ١٣)

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج وهو الطور الأخير الذي وصل إليه بعد ما أتبع له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضي فيها بعض ساعات النهار ... نعم لا بد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن التي نعيش فيها ، نكون بهذه التركيبة العضوية عربا ومعاصرين في آن ، (تجديد ، ص ١٤) ، فالمشكلة الملحة التي نشأت في هذا الطور هي مشكلة الانتماء والاختيار ... ما الذي نأخذ وما الذي نترك من القيم التي أبنت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذي يأخذه وما الذي تتركه من هذه الثقافة التي تهب علينا من ربهما من أوروبا وأمريكا - كانهما الأعاصير الهابطة ؟ كيف ننسج الضبوط التي استملأنا من قماشة التراث مع الضبوط التي انتقناها من قماشة الثقافة الأوروبية والأمريكية ، كيف ننسج هذه الضبوط مع تلك في رقعة واحدة ، نجعلها من سدنا من هناك ، فإذا هو نسج عربي معاصر ؟ (تجديد ، ص ١٤)

من الواضح هنا التطور في هذا الاتجاه ، فمن نيل التراث وقبول الثقافة الغربية ، إلى نيل الثقافة الغربية وقبول التراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والقطعة الأخيرة هنا هي التلحيز بين الثقافتين العربية والغربية ، والمثل الأمثل هو كتاب مفكرنا جمال توفيق الحكيم وطه حسين والمقاد وكلفي السيد ، إذ على أيديهم تمت التوأمة بين ذلك الفكر الوافد الذي بفسده بغلت منا حضرا أو نقلت منه وبين تراثنا الذي بغره غلفت منا عروضا أو نقلت منها (تجديد ص ١٦)

وبعد أن يصل د . ذكي إلى هذه المرحلة من الديالكتيك في تطور موقفه إزاء الثقافتين ، يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التي يحتاج إليها في تلك التركيبة الضبوية التي رأى أنها الحل الوحيد ، من تلك المشكلة التي تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسيرة للعصر الراهن . ولا كان د . ذكي صادقا مع نفسه دائما فإنه يعرف بأنه رغب في كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بنفسه على المفتاح الذي يفتح به الأبواب المغلقة (تجديد ، ص ١٥)

فأين وجد هذا المفتاح ؟ لقد وجدته في عبارة لهربرت ريد ، يقول فيها : " الذي لحل علم بأن هناك شيئا اسمه « التراث » ، ولكن تبينه عندي - في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها من السلف لنستعملها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استخدمناه من طرق تقنية جديدة ... فمثلا هناك طريقة استخدمها السابون في حزم الدروس ، وأخرى استخدموها في نظم القطوعات الضمنية (الأسونات) ، ويمكن أن نعلم هذه الطريقة أو تلك بأن يعلم ، شأن أن يعلم " وأن الحالة التي يماثلها العالم اليوم هي في رأي كافية للدلالة على مدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية - كتعبئة كانت أو أكاديمية - في حل المشكلات ، وهي الصور التي يلوها اليوم بأن فطيتها بالتبجيل والتقدس لأنها هي التراث (تجديد ، ص ١٧)

سنتهدى نحن أيضا إلى حلول لمشكلاتنا التي يحفل بها عصرنا ، كبدعته من الإبداعات والحلول للمشكلات مصورهم ، وبمخالفاتها على منهجهم ذلك تكون أوفياء للتراث الذي خلفوه مخلصين لعصرنا الذي نعيشه ، جامعين بذلك بين اليسر بالإبداع والوفاء لهم ، والصدق مع النفس والأخلاص لها ، أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بإيجاز شديد سجل هذين الكاتبين العظيمين اللذين أضافهما د . ذكي نجيب محمود إلى مراجع البحث في لطيف التراث المصري . ولكن كيف توصل د . ذكي إلى هذه النتيجة التي أوجزناها في تلك الأسطر القلائل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلي تفصيل ما أجملناه :

ولا يسعنا وقد اقتبلنا على هذا التفصيل إلا أن نسلوه بدرس يفيد كل قارئ لهذه الكتابين ، فإهداء من مقدمة كتاب « تجديد الفكر العربي » ستولى على نفس القارئ تلك الرنة البارزة من التوليف الصادق الذي يخلو من كل ادعاء وترفع ، والذي لا تقويه شسالية في تعالم أو تصنع للاستأذاة أو « المصداقية » أن صرح هذا التعبير ، فالدكتور ذكي يعترف منذ البداية أنه يستمد ما فات ، وأنه يحاول أن يبدل بذلوه في مجال التعرف عنه إلى غيره يحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو في هذه المحاولة مبسط ، لمعموره ضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل - أمد الله في عمره ، وأطال بقاءه - إلى أن يتبين من التراث ويتقن ، و « يزدد ثراء آياته الإزداد السيلان » و « يعب صاحب التراث حيا سريعا » (تجديد ، ص ٩) ، ذلك أن الصعوبة التي أشتدت في الأوامر السمية أو التسمية إلى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت « صعوبة قلقة » (تجديد ، ص ٥) ، وأقول لا يدع سبيلا للتعلل أو الإبطاء .

والحق أن د . ذكي قد عرض لطور ثلاثة تأملت عليه في موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الإعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام إلى الثقافة الغربية ، والنبهارة بها ، كما كان أغلبنا مهيمورا بها ، وظل في هذه المرحلة أعواما بعد أعوام ... الفكر الأوروبي دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبي تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوروبي مسلاته كلها أراد التسلي في أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب في التراث العربي لا تقيمه إلا كجذبات متفككة متناثرة ، كالاستباح الغاشية يلجسها وهي طافية على أسطر الكتابين (تجديد ، ص ٥) وفي هذا الطور كان إذا لاحظ له قضية التراث أسرع إلى الإجابة بأنه لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بقرا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون في حضرة عاصمنا وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم ... (تجديد ، ص ١٣) ، ولهذا يمكن أن نسمي هذه المرحلة مرحلة التبر التام للتراث ، ود . ذكي لا يترجم هذه المرحلة دون تحليل فيقول بصراحة تلك التي أشرت إليها : « ... وربما كان دافعي للخيبي إليها هو الداعي بقى من ثقافة أوروبا وأمريكا ، وجعل التراث العربي جهلا كاد أن يكون تافها ، والباس - كما قيل بحق - جهلا ، لا يجتهد » (تجديد ، ص ١٣)

والطور الثاني هو ما يمكن أن نسميه بطور المتعاطف وكان د . ذكي مدفوعا إليه بالفكر القومي التي سادت في تلك الحقبة التي يقول عنها د . ذكي : « ثم تغيرت وقلتي مع تطور الحركة القومية - فقام مدونا الأله هو نفسه

الأوروبي الحديث (تجديد من ٧٨ - ٧٩) . ومنشأ هذا العنصر هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة - ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعددت لا استحيات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التي يواجهون بها الجديد . (تجديد من ٧٣) .

ومن المشكلات التي لا نجد لها حلا في تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة في حياتنا العربية المعاصرة ، وهي مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التي لا نجد لها حلا الا في حضارة الغرب الحديث (تجديد من ٨٠) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - الى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الدخول في عصر السلم والصناعة - وفي مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكي تفرقة مهمة بين معرفة « المذهب » و« الآراء » ، الأولى هي المعرفة التي كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هي المعرفة التي ينبغي ان ننسى اليها اذا أردنا مسايرة العصر الحديث في تقدمه . (وهذه التفرقة بين نوعي المعرفة يصدق عليها نحن العرب ألف مرة . الا صدق طر . شخوب أخرى مرة واحدة ؟ لان عقيدة العرب كانت في سلبها ، لم تكن الفقه في ثقافة العرب « أداة » للثقافة ، بل كانت هي الثقافة نفسها . (تجديد من ٨١) .

وبعبارة أخرى ينبغي ان نتحول من صناعة الكلمات الى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والاراجير الى نظم الفكر والحياة ، بل نظم تكون نظما ابداعيا جديدا ، كما يقول الدكتور حسن صعب في كتابه « تجديد العقل العربي » (١) وواضح ان ذلك لن يكون بالرجوع الى تراث قديم ، وان مصدره الوحيد ان توجه الى أوروبا وأمريكا نستقي من مناهجها ما تطوعوا بالباطل ، وما استغنينا من القبول ونتمل ما قبلناه . (تجديد من ٨٢) .

ويعد ان يستعرض د . زكي اصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم منذ حجة الاسلام الغزالي وهم الرعية ، المتكلمون والباطنية والفلاسفة الاندلسيون والصوفية ، يخلص الى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيها اجابة عن السؤال الرئيسي الذي جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : الى أي حد يمكن للعربي المعاصر ان يستعين بالتراث الفكري في معالجة مشكلاته الرامية ؟ - يخلص الى هذه النتيجة ، وهي ان هذا للعربي المعاصر ان يستعين بالتراث الفكري في معالجة أساسا على محور العلاقة بين الإنسان والله ، على حين ان ما نلتمسه اليوم في لاهة مؤثرة هو محور تدور عليه العلاقة بين الإنسان والالهيته . (تجديد من ١١٠) .

ولكن هل فرغ الفكر الإنساني المعاصر من الانشغال بشكك العلاقة بين الإنسان والله ، وتفرغ نهائيا للمشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان ؟ وكان د . زكي يعلن ان الى هذا السؤال سيترى على صفحة الدهر عند قراءة هذا الكلام فيتسائل عن فائدة ما يتقوله الضيق عن الظاهر والباطن في النص القرآني : « هل تليدنا هذه المؤونة الفكرية اذا علم الطريق ؟ نعم ، فقد نفع على الطريق الى الجنة في اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك مشهود ، لكن سؤالنا في هذا الكتاب منصرف دائما عن دون الثغافين عن السعادة الأخروية وسبلها . الى هذه الحياة الدنيا ، وفي هذا العصر الذي تعيش تحت سحابة ، اني اترك للقرائي ان يجيبوا » (تجديد من ١١٥) .

في هذه الفترة المتقولة من هزيرت ويد نجد المحور الذي تدور حوله نظرة د . زكي الى الثغافتين معا ، فالمدار ومبدأ الاختيار هو العمل والتطبيق . هي نظرة ارجحانية عملية الى حد كبير ، ينظر بها الى التراث الى الفكر الإنساني بوجه عام (تجديد من ١٨) . وبذلك تكون الاجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل الى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ - تكون الاجابة هي : ان ابحت عن طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة (تجديد من ٢٠) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد اذن وفقا للملم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يمكن السر كله والقوة كلها في المنهج العلمي الجديد . (تجديد من ٢٤) وموقف د . زكي من التراث اعتمادا كما قلت لتبشيره ودعوته الى المنهج العلمي الحديث ، وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث عثرات تحول دون ذلك السبر المستقيم ، كان تكون رؤوسنا قد ملئت - على غير وعي منا - بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى اذا ما شبيها ، الفينا أنفسنا تحت سلطانها . (تجديد من ٢٦) .

وهذه العثرات او العوامل الموقفة تدور حول محاور ثلاثة :

١ - احتكار الحاكم للحسنة التي يرى بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء ،

٢ - سلطان الماضي على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذه الضغط الفكري علينا ،

٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكان قوانين الطبيعة تعجب في أيدي نبي من أصحاب القلوب الوعسة الطيبة . (تجديد من ٢٧ الى ٥٨) .

وللدكتور زكي في توضيحه لهذه المواقف نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يعطي فيها من حرية الفكر والاستقلال في الرأي ، ويمجد كرامة الإنسان ، فاذا تعارض التراث مع شيء من هذه القيم ارتفعت ليرة الكتاب ، واحتد أسلوبه ، فمراء يقول مثلاً : « ليس الارث في حيد ذاته حياة ، وانما هو وسيلة حياة فانما صلح وسيلة واداة » ، وإما تحيانه عن الطريق غير آمنين . (تجديد من ٢٨) . او يقول : « الحواد قيمة أساسية في الفكر » ، تلك هي طبيعة الفكر الحر ، ان يكون حوارا متعادلا اطراف ، لا يمار فيه أحد احدا ، ولا يطبع فيه أحد احدا ، الا بالحق . (تجديد من ٣٢) .

ونحن - ننظر الى القديم لناخذ منه الشكل . . وانما قصصنا على الشكل هنا « القيمة » او طريقة النظر وبينان الحكم . . فاذا أخذنا عن الاسلاف منظار العقل الذي استغنوه وهم اشداء اقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بلل . الانسب السامع ، والانسب الجديدة المرجوة هي ايضاً الحواد الحر الذي تتعادل فيه قنات الناس ، وان تفاوتوا بعد ذلك في سداد الرأي وقوة الحجة . (تجديد من ٢٩ - ٣٠) .

ويضع عجز التراث القديم عن حل للمشكلات المعاصرة اتسداً ما يتضح عندما نلتمس لمشكلة الحرية حلاً . مسدود على المحتوي الفردي او السياسي او الاجتماعي ، وهي مشكلة تتوسع لتعم العالم كله ، ولهذا يتصور تحولها الفكنسر

● ذكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي

استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بفهمها ومضمونها مختلفة » (تجديد ص ١٨٧) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأصل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تصان على عبريتها الأدبية أولا ، وأن تكون أداة للتواصل لا مجرد وسيلة لترجم الكلمات ، ثانيا ، وبشعر هذه الثورة في استخدامها للغة فلا رجاء في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمي الذي يحل المشكلات » (تجديد ص ٢٢٣) .

ولكن ، إذا كان العصر الذي نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا وإلى ماذا ؟ ويجب » ذكي بأنه تحول من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء ، انتقال من لغة الكلمة إلى ثقافة العلم المؤدى إلى عمل .. عمل محدد التخصص ، إذا أريد للأمة أن تكون « معاصرة » ، ذلك أن يكون عملا في دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها البدوية القديمة » (تجديد ص ٢٢٤) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن في كلمتين هما « الطمعة والتنصيع » (وكلمة علمنة من عندي حتى لا يغضب ذكي) .

ولكن ، ما بالنا نطعن في ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلجس ذكي أفة خطيرة في نظاما التربوي والتطبيقي يحصل حالنا اليوم لا يختلف في حالنا الأساسي في هذا المجال ، ونحن نجرى على لبدا القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ في الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو البنية ابن هالك أو كتاب في الكهرباء ، لأن المدار في كلتا الحالتين هو الحفظ الذي يمكن التقليد من ، تسبب ماحظه أمام شيخه ، وبصه ذلك يسأل المسألون ماذا لا نسهم في دنيا العلوم بأصناف جديدة لا القليل الذي يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو « المبدأ » الذي يمتد في العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد » (تجديد ص ٢٢٤)

وذلك أن التحول يجب أن يأتي من الداخل بطلا يكفي أن نقطف ثمار القرائح العربية لنكون أنثى نتحولنا من قديم إلى حديث ، بل لابد أن نغاني ماعانته هذه القرائح في إنتاج لغزها » « فالعالم المتخصص يحق يعاني من الداخل مغاضبا ليله الثمرة ، ونجى نحن على طريق الحياة عسائرين ، فنكتفئ الثمرة من خارج ، دون أن نهتز في أبلاننا خلية .. » (تجديد ص ٢٢٦)

وحين « يستوعب » ذكي الثقافة العربية تهيئها لتكون ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى « لغة المتصرف العربي أساسا لهذه الثقافة الجديدة » ، فيقول في ختام الفصل السابع من الكتاب الذي جعل عنوانه « لعودة في اللغة : » « علم اللفظة التي وفقها التصوف العربي حين رأى في فردية ذاته وجسد خبرته حقيقة الكون في تجربتها ، سموها ، وفي الفرد الواحد الإنسانية بأسرها ، هيمر « اللفظة التي نراها في تراننا من عقيدة وأدب وفن وفكر ، هي التي ندعو إلى أن تكون لغتنا التي تنقل منها إلى قلوبنا الإنسان في عصرنا الراهن .. فتفتح لنا ما يحسب بحق أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة .. » (تجديد ص ١٢٥٥) .

وهنا يشعر القارئ بأنه قد آن الأوان ليقف « ذكي هذه اللفظة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق « والواقع أنه يقتصر في الفصل الثامن من الكتاب بمجمل فلسفة

بأن الله ليأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التي تفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث .

بيد أن ذكي يرفض من المذاهب القديمة مذهبها يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساسي كلها أنشكلك أمر ، ألا وهو مذهب المعتزلة . علما بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الإنسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد ذكي في الدعوة إلى إحياء التراث للمعتزلة لأنه أحق بالإحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الإحياء مقصورا على الطريقة والمنهج عند النظر إلى الأمور ، دون أن يشمل الموضوعات التي كانت مطروحة للبحث » (تجديد ص ١١٧ - ١١٨) .

وبلغت ذكي انتباه القارئ إلى تفرقة مهمة بين مفهوم « العالم » بكسر اللام بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلهذا الربط المفهوم الأول للعالم بالمفهوم الحديث أو بالإيمان بالعالم هو العالم بالعالمية ويحدود الله .. إلخ ، أما « العالم » بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو بالإيمان من قريب أو بعيد . فقد يكون العالم حديثا أو لا يكون ، ومع ذلك يظل « عالما » في هذه التفرقة التي أصل من أهم الأصول التي تعتقد أنها حادية حين نتحدث عن اعتناء المصنفين بتراث الأقدمين . فلا ينبغي قط - فيما أرى - أن يكون الإيمان بالدين مما نسميه بالقول في هذا المجال ، لأن الماصرة لا تتناهى ولا تتأيد بالإيمان بالدين كأننا ما كان في شكله ومضمونه ، وإنما الماصرة هي فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، الماصرة هي في متابية العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفي متابية الفنون ، علم ، مقتضى نوازل الحياة المعاصرة . وفي متابية أنظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق « تجديد ص ١٣٣ - ١٣٤ » .

ولا يلد ذكي في الصفحات التالية مياصرة حتى يضيف إلى مذهب للمعتزلة مذهباً آخر هو مذهب الأشاعرة . والمعروف أن هذا المذهب الأخير ومذهب بين العقل والإيمان ، ولهذا يقول ذكي : « فإذا شئنا أن يكون لنا موقف نستعمله تراننا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة نأخذ طرقهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا إلى الإيمان ، ونجعل المسم موكولا إلى العقل ، دون أن نتناول اعتماد أي من الطرفين ليتدخل في شؤون الآخر » (تجديد ص ١٣٣) .

ولا يدع ذكي للقارئ مجالاً للشك في أنه أرتضى موقف الأشاعرة موقفا له من اثبات ، وهو ذلك الموقف الذي يستلزم أن يجعل العقل وحده حكما في الإيمان ، فيجسّر ثلاثين الصرف للمعقول قسما » (تجديد ص ١٣٧)

ويؤكد ذكي ضرورة التحول من فكر قديم إلى فكر جديد ، ويهدد لهذا التحول يعقد مقارنة بين ألفاظ استخدمت قديما في التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماما ، مثل لفظ العلم والمثل والعربية .. إلخ ، فيجد البون شاسعا بين معنى ومعنى ، ويبدأ المقارنة ينتهي إلى هذه النتيجة : « وحاسب إلى لو سألت الآن : كيف تنتقل من فكر قديم إلى فكر جديد ؟ كان الطريق إلى الجواب واضحا وهو أن استخدم الألفاظ - التي هي في الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات - استخداما يساهم « العصر في مفاهيمه ومضموناته حتى ولو كانت هي نفسها الألفاظ التي

يحتل به في الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية لفلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل . ينقسم القوة التي تمثلت بها صوفية أفلاطون بكل ما يكن ما يفسر من كون الإنسان بالوجود . أن الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها . بل الأمر أمر صرح ومزج في نظرية واحدة بحيث نجد الفلسفة الأرسطية في عرفة وفلسفة أفلاطون في (تجديد) ص ٣٢٠ .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربي هي أن مفكره العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها في الفعل بإدونه بناء عليها . فلا يكون العلم علما عندهم إلا إذا أعقبه العمل على أساسه (تجديد ص ٣٤٥) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربي عن سلفه اليوناني برغم اشتراكهما في الطريقة التي حللوا بها النفس الإنسانية ، و « فالقوة المأمة » - على حد تعبيرهم - التي تتمثل فيما يحصله من مفار وعلوم ، تكملها القوة العاملة التي تتمثل في تنظيم أمور الحياة وترتيبها (تجديد ص ٣٤٥) . وهكذا كانت الطبيعة في الثقافة العربية مسرحا للحسنة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية أنها ينظر إليها في ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت « فلإرادة لها الأولوية المنطقية » . وعنها تنفر سائر الجوانب (تجديد ص ٣٧٩) .

ومن أهم الإضافات التي أضافتها الثقافة العربية - صادرة من ذلك عن العقيدة الإسلامية - تنظيمها الأخلاقية للفعل . بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك تقتصر على النية والضمير ، والنتيجة المهمة التي تفرز عن هذه الأخلاقية الفاعلة هي ضرورة الوجود الاجتماعي لكل الفرد . وبذلك تكون الثقافة العربية الأصلية قد أضافت هذا البعد الاجتماعي إلى حياة الأفراد ، لا ليكون عرضا عن إغرائها ، بل ليكون ضرورة للوجود الإنساني المتكامل (تجديد ص ٣٨٠ - ٣٨١) .

فالعلم وديناميته ، لا العلم المجرد في ذاته وسكونه ، هو جزي إزوائية من البنية الأساسية من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التي تشغل الثقافة العربية ، ليست هي مواجهة الإنسان بعقله لطبيعة بخاصتها ابتداء الوصول إلى قوانين العلوم الطبيعية ، وإنما هي مواجهة الإنسان بآرادته للمجتمع الإنساني في فاعليته ، وأوجه نشاطه ، ابتداء المشاركة

في فعل موحد يوصل إلى أهداف ترضى منها القيم العليا . فنقط الرعي عند الفارسي هو قبو أحكام اللعل ، ونقط الرعي عند المفكر العربي هو قيم السور . والجميع كل الخير في أن يصبو له إلى تلك ، فإذا كان القرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه في القيمة التي تتمتع الفرد في جماعة الإنسانية مدح التماثل والتجانس ، وإذا كان القرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه في قضائنا العلوم التي هي الوشيلة للسيطرة والامتلاك بزعمها (وينقصه - و ذلك السيطرة على الطبيعة) (تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣) .

ويختتم - و ذلك كتابه القيم بكشف عن أكبر جانب من الأهمية ، ومن أنه إذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسمير في اتجاه مضاد للمنظرة العربية ، فإنه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرتنا ونظرتنا وشائج قرني ، هو تيار الفلسفة الوجودية في شيعتها المؤمنة . وقد هدته تجريرته الجبة إلى ذلك ، إذ انتهت به ثقافة الإنجليزية في ميدان الفلسفة إلى اختياره « الاختلافات العقلية النفسية » واعتقد في صلاحية . وهو تيار التجريبية العقلية أو الوضعية المنطقية ولكنه نطف أخيرا أن هذه « العقلية التحليلية العقلية تضاد غير أهلها ،

عربية يشيها على مبدأ الثنائية التي تشغل الوجود شطرين لا يتوحدان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما . هيبا الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلي والحادث ، أو قل هما السماء والأرض ، إن هذا هذا الصبح (تجديد ص ٣٧٤) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكي وتسكبه بالمنهج العلمي التجريبي فإنه يلجأ في الفلسفة العربية المختزعة مذهبا أجري يجعل فيه للخطر الروحاني الأولوية على الشطر المادي ، فهو الذي أوجد ، وهو الذي يسير ، وهو الذي يحدد له الأهداف (تجديد ص ٣٧٥) فهو ما هنا لا يتبع المنهج التجريبي الذي يقتصر على الظواهر وحدها ، وإنما يتلجأ إلى إدراك البصيرة ، أو إلهام الوحي ، أو إلى ما يجري بين الناس من غيب وتقليد (تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣) .

ويجوز د . زكي هذه النظرة الثنائية إلى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكترة :

« الثنائية بالنسبة إلى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة إلى الأفراد الناس الداخلين في حدود هذا الكون المخلوق ، تضمن نوعين من التفرقة والتمييز : أحدهما تفرقة تمييز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت المخلوقات - بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجصيل الإنسان - دون سائر الكائنات - في ما في الازمنة العدة المستقلة ، التي لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع لكنها في مقابل هذه الحرية - كان عليهما أن تحصل عليه - عرشة في الجبال ، فإين أن يعلنها ، وعلمها الإنسان (تجديد ص ٣٧٩) .

هذه الفلسفة المختزعة تضمن لنا أولا الجمع بين الخلق وكرامة الإنسان . بعد أن رأينا الجمع بينهما متقدرا في أوروبا وأمريكا - وهي - تأكي - تكفل لنا أن نضع الإنسان في موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلانضميم له ولا تقويز من شأنه » (تجديد ص ٣٨٥) ذلك أن المشكلة

الإنسانية في العصر الحديث هي مشكلة اللقاء بين العلم والإنسان . يعني في الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التوأم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا المكنون من جهة أخرى . وهل ذلك ، فلا مدفوعة لها من أن يكون انتماء الفرد اليوم في اتجاه الدين شيئا ، بين العلم الذي يتقدم بخطوات خطوات للعبارة ، وقيمة الإنسان التي تلهو بربوبيات كويات الفيضاني (تجديد ص ٣٨٧) .

ويعد أن عرض د . زكي هذه الفلسفة العربية المختزعة التي تحافظ لها على العلم وعلى كرامة الإنسان في وقت مما ، أخذا يحدد السمات الأصلية التي تميز الثقافة العربية - فخرها من السمات ، وأبرز هذه السمات - الأربع نظري إلى العالم حوله نظرة عقلية (تجديد ص ٣٧٧) . وسمة أخرى في الرجل العربي هي أنه مولع برد الكثرة إلى وحدة مجرأ ما فيها من تجانس ، وتتميز المؤلفات بين وحدتها من المختلف (تجديد ص ٣٧٢) . وليس هذا كل ما في الأمر ، بل أن الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها القمر مكانة عليا ، ومن ثم فاتها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان في صميمه (تجديد ص ٣٧٠) بل أن هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يشغل في تراث ثقافي يمثل الوضوح الذي

يفهم حصاد الفكر في نظرات شاملة ، شأن الإنسان إذا اكتبل له التنضج واتسع الأفق ، وهذا هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجلت مرحلة خانمة يقول أصحابها للنقل : كمالاً ! فسيفسنا منذ أتتوه من قلوب المتصوفة . (المقول ص ١٠ - ١١) .

وكان طبيعياً أن ينقسم الكتاب إلى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية - التي تختلط - برغم كل مقوليتها - بكثير جداً من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللاعقول ، الذي يترشح بشطحات الجودان . وكان د . زكي حرصاً على توضيح ما يقتضيه بمصطلح اللاعقول « حتى لا ينصرف في الأذهان إلى شتم ولؤداء » ، أنها هو لونها آخر ينبع عند الناس دائماً من صميم فطرتهم الإنسانية ، وكل ما في الأمر أني لا أجد هذا الجانب من السابقين فطرية تصالح لعمود اللاتجاه إذا أرادوا وصل الطرق ، واكتفيت من جانب اللاعقول هذا بصورتين : التصوف أحدها ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورايت في ذلك ما يكفي لأعمال الصورة التي أبرت وسعها أمام القارئ . (المقول ص ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمام القارئ : قسم أكبر يتناول المقول في تراثنا الفكري ، وقسم أصغر يتخصص في اللاعقول في هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم سبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير وأساسها تأويل الغزالي لأية النور الذي يتخط منه د . زكي أطرافاً فيضم في داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثاني عنوانه الرئيسي : « مشكاة البهية » ، وعنوانه الفرعي : « إله ، وفلسفة ، ورومية ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه : « مصباح العقل في مشكاة التجربة » ، والفصل الرابع : « مصباح العقل يشهد توجيه » ، والفصل الخامس : « زجاجة الصباح » ، والفصل السادس : « الكوكب الندي » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثاني الذي عنوانه « شطحات اللاعقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكي تجديد معنى « اللاعقول » ، ويظهر فصلاً : التاسع بعنوان « بقعة الحائل » ، وهؤلاء الحائلون هم المتصوفة في رأي د . زكي ، والمأخوذ وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا يأتي بناء الكتاب منطقياً مستقاً من فكر د . زكي ومتساقاً مع الآية الكريمة من سورة البور : « الله نور السموات والأرض » ، ثم نوره كشكاة فيها مصباح ، « المصباح في زجاجة » ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهتدي الله كنوره من شجرة » .

وفي نور هذه الآية وضع د . زكي خريطة التراث وخطة السير في شجابه ، وكانت له وفقات عند صفحات من التراث تتابع وفقاً للمراحل والصور التي أشرنا إليها ، ولكونها وفقات يكون فيها د . زكي أدبية تارة وإيمانية أخرى ، يكتب في أحدها بحسب الوهلة الرفعة التي ينفجح بها يقفز ، ويكتب في الأخرى بعقل العالي الذي يحيط ويتفكر في المقدس ، ص ٢٧ . ولكنه على أي حال لا تغيب عن بنية تلك المقدمات التي أسسها في كتابه الأول ، والتي يعمل على تطبيقها في كتابه الثاني وهي : « أنه إذا أراد الظلم بالذي هو نعيم العرب في عصرنا القاتم أن يعي د . زكي اعتداده لتسليمه ، فلن يكون ذلك إلا عن طريق الجانب العقل من حيلة السلف ، لأن الجانب اللاعقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن في حياتنا ، وبالتالي فإنها لم تعد تستحق منا أن

فاذا تحدث في الوجودية أو في فلسفة برجسون مثلاً ، فهنا تزحف الأذان لتسبح : (تجديد ص ٢٨٤) . وهذه مراجعة للفكرين يحمده عليهما د . زكي نجيب محمود بين الكثير من مراجعته التي تستحق كل ثناء وأطراء :

وفي كتابه الثاني عن التراث : « المقول واللاعقول في تراثنا الفكري » يؤكد الدكتور زكي نجيب محمود أن موقفه كمؤلف السائح أو المسافر الذي يجوب أقطار التراث جتفرجا وذاقاً : « أني في هذا الكتاب شبيه بمسافر في أرض غريبة . حط رحالي في هذا البلد حيناً وفي ذلك البلد حيناً ، كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومنزل في رحلي هذه مثل السائح : قد فقلت من نظره أهم المسالم لأنه غريب لا يعرف ، يأنني حتى يديه أين تكون المعالم البارزة إلا إذا اعتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكنني أيضاً - مثل السائح الغريب - قد تقع عيني على شيء لا تراه عين أبناء البلد لأنه مأثور لهم حتى لم يمسودوا قاردين عسل رؤيته رؤوة صحيحة . ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعي في أخطاء ، بمنعني أحداً ما لم يكن يجوز إصالحه من معالم الطريق ، وبمعنى ووقوف النظر أحياناً عند ما يستحق الوقوف عنده بالنظر وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل رؤيته منظرنا وبظنار لرأي رؤيته أخرى ، وانتهى إلى أحكام أخرى غير التي رايت وألها وانتهيت » (المقول ص ١٠ - ١١) .

ولهذه الرحلة التي قطعها الدكتور زكي في أرض التراث تنامت عبر خمسة قرون . من القرن السابع الميلادي إلى بداية القرن الثاني عشر ، واختدتها فيها بالأحرار التي أشتت إليها الغزالي عند تأويله لأية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة والزيوت . فبينما يرى الغزالي في هذه للتشبيات الأربعة رموزاً لتدرجات الاديان من البسيط إلى المركب ، ودعجات في الوعي ، تتصاعد وتزداد كشمساً ونفاذاً : يرى د . زكي فيها رموزاً لأطوار عبرها الفكر في المشرق العربي ، إذ خيول الإسه وأن القرن السبع قد رأى الامور رؤوة لشكاة ، والثامن قد رآها رؤوة المصباح ، والتاسع والمأخوذ قد رآها رؤوة الزجاجة التي كانت كأنها الكوكب الندي ، ثم رآها الجادي عبر رؤوة الشجرة المباركة التي نفي بذاتها .

« وذلك لأنني قد رايت أهل القرن السابع وكانهم يعالجون شئونهم بطريقة البهية ، وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد ، وأهل القرن التاسع والمأخوذ وقد جعلوا في القواعد التفرقة إلى المباني ، الشاملة التي تقسم الأشتات في جود واحدة ، ثم جاء الجادي عشر بنظرة المتصوف التي تنطوي إلى تخيل التراث من باطن لتري فيها الجيوش رؤوة مباشرة » (المقول ص ٩) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محوري : « ففي المرحلة الأولى كانت الصدارة للمشكلة الالهيانية الاجتماعية : من ذا يكون الحق بالحكم ؟ وكيف يجزي العالمون بحيث يضمن العدل كما أراد الله ؟ وفي المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسي : « يكون الأنس في مبادئ اللغة والأدب ، فليأمن برؤيتها للثقافة : تتنقل بين الأديين والعلمدين على يسود » ، ثم يكون الأنس هو المناقبات التي وردت على السنة الاثنتين فتمتدحاً نموذجاً يقطن عليه الصواب والخطأ ؟ وفي المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : من تكون الثقافة عربية خاصة أو فليأمن برؤاها من كل أقطار الأرض لتصبح ثقافة عائلة للانسان من حيث هو انسان ؟ وجه القرن العاشر فاخذ

نسكب عليها هوس الماخلة دفاعا عنها وخفاضا عليها (المقول ، ص ١٣) .

وغاية الغايات التي يسمي اليها . ذكرى من كتابه هذا هو « البحث في تراثنا الفكري عما يجوز لمصرنا العاظم أن يعيده إلى الحياة ليكون بين قومنا عيشه ومكونات وجهة نظره وبهذا يرتبط العاظم بذلك الجزء من الماضي الذي يصلح للدخول في النسيج الحي لمصرنا الذي يعطينا واهين به أو مرغمين » (المقول ص ٢٨ - ٢٩) .

وعلى هذا فإن التصوف يوضفه مظهرا من مظاهر الموقف الانعزالي ل يصلح للدخول في النسيج الحي لمصرنا وفقا لهذا الرأي ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتي في قمة التطور الانساني الذي ترمز اليه آية النور ، وهي الآية التي اتخذها ف - ذكرى - كما اتخذها الغزالي من قبل - لبراس هاديسا في رحلته الزمانية والمكانية (ففي كل وقفة من وقفات يختار مدينة بعينها كما اختار مصرنا بذاته) في خريطة التراث ، ذلك التطور الذي يوازي تطور الانسان الفرد ويساوقه في مراحل النمو والنضج والاكتمال ، « فالنور هو قوة الإدراك ، وأول درجات الإدراك حنى بالحواس ، وتلك هي الرموز لها في الآية بالمشكاة ، داخل المشكاة مصباح يرمز إلى العقل الذي يدرك المعاني من وراء الحسوسات ، يساعد العقل في ادراكه قسوة الخيال ، وراه التي يرمز اليها آية بالزجاجة المصباح بالضمير ، والمصدر الذي يستمد منه الخيال قوته « شجرة مباركة ترمز إلى الروح الفكري الذي يؤلف بين العلوم العقلية ، والا بقيت المعلومات اشتاتا لا تنفع ، والشجرة المباركة هي بمثابة «المبدأ» الذي يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة إلى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهي مضيئة بزيها » كما قصد إلى الإدراك بالبعيرة الثالثة ، فهو وحى من الله » (المقول ، ص ٤٦٦) .

ومع أن ذكرى يعتقد أن النظرة العربية صوفية في جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه النظرة ، يلتصق الفكر العقلاني في الفكر العربي في المرحلة السابقة من هذا النقل « وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهما » .

ويستمد المصير الأول من عصور التراث (وهو يطابق بين بديته وبين ظهور الاسلام) حول شخصية بطولية حقا . هي شخصية الامام علي بن أبي طالب الذي جمع بين الأدب والفلسفة والفكرية والسياسة في مصيد واحد ، وكان في مركزه مع معاديه مثالا للعداوة . فظهر المظهر المباشر . ويصعد من هذا الصراح ظهر المذهب السنيامي لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذي يدور حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الاسلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفي الاجابة على هذا السؤال اختلف العقل بالاعتساف . غير أن ذكرى يستمل الجانب العقلي محتثا في شخصية الامام ليكون البصيص الذي يصننا بالتأثير العقل في الفكر الاسلامي ، ويضد من كتابه « نهج البلاغة » ، برهانا على أن الإدراك كان في هذا المصير موكولا إلى النظرة السنيمة لا إلى التصيل والتصيل ، لم تكن « الكسرة » عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجدا في تسيج واحد (المقول من ص ٥٣ - ٥٤) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة في أوائل القرن الثامن الميلادي ، بعد أن كانت الوقفة الأولى في معركة صفين ، وعلى السؤال المطروح في تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم بالنسبة للفرق المخفي من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك

ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبيا فكريا على طول التاريخ العقلي في تراثنا القديم : ١ - فهناك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ - وهناك اليمينيون المتطرفون وهم أهل السنة ، ٣ - وهناك المعتدلون وهم المعتزلة ، وهذه الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحا الأول وطامعا المميز » (المقول ص ٦٨ - ٦٩) . وهذه المشكلات جميعا التي فرقت المسلمين الأوائل شيئا واحدا من أثر ، اللهم إلا مشكلة حياتهم ، ولم يعد لها ثنى واقع حياتنا من أثر ، اللهم إلا مشكلة واحدة هي الخاصة بحرية ارادة الانسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية غير تمثيل في رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه (المقول من ص ٨٢ - ٩٥) . ولو اكتفىنا بؤلا وحدهم لرأينا ما يعقل بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمي ، فهذه مرحلة تقليد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبرات المفسدة إلى احكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمي ، لأن الصمم بمنهجه لا يوضوه .

وتأتي الوقفة الثالثة في مدينة بغداد من القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) ، وفي « بيت الحكمة » بالنداء ، وهو البيت الذي أقام ليكون مقرًا لنقل الكتب المحولة من اليونان والهند وفارس وغيرها إلى اللغة العربية . وفي هذا المكان اجتمع رجال يختصون في عقائدهم الدينية وأوطانهم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، على الاشتغال بنقل هذه العلوم التي طويت في الكتب المعجم لتصبح بمدن علماء تجري في لغة عربية ، تمهيدا لها أن تتحول على الزمن إلى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحد هنا وبالإضافة على والشرح والتأويل هناك ، حتى تلازم روح العربي بصفه عامة ، والعربي المسلم بصفة خاصة (المقول ص ١١٢) . ولكن ، هل اخلت هذه المادة العقلية المتزلة في أن تغير من الثقافة العربية الأصلية بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » (التي يعتقد) ، ذكرى أنها الطابع الأصل للثقافة العربية) إلى الوقفة « العقلية » ؟ ويجب ذكرى أن هذا السؤال يقول : « أغلب الظن أنها لم تغلق في ذلك إلا إلى حد ضئيل » (المقول ، ص ١١٣) . وهذا الحد الضئيل لمتنصه د ذكرى عند الصلوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة المعتزلة ، ومن لم يتقبل من بغداد إلى البصرة ليتلقى بطبع من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقل ، إلا المسألة العاشرة وهي مسألة منهجية يشترط بها العلاف لا تقبل حجة إلا استندت آخر الأمر إلى وحى من الله ينزل على ولي موصوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفتها بهم. موقف العلاف العقلي (المقول من ص ١١٢ - ١١٣) .

ثم يلف د ذكرى وقفة أخرى مع النظام فيستعرض المسائل التي تميز بها هذا الفكر العقل الذي تفوق على أستاذة العلاف ، فلا يجد عنده - كما لم يجد عند أستاذة - ما يسميه بشيء يصلح به مسائل العصر ، كما لم يجد عندها إلا قليلا من زاد اليونان والفنوك . ولكنه حين يفرغ ما عندهما من الفسوس المركزية ، يبقى له طار النظر العقل الذي يحكم إلى الاستدلال المنطقي الذي لا تشوبه الإزراء . وهذا الإطار العقلي هو ما يبدو به في مناصره من أبناء القرن العشرين (المقول من ص ١٤٦ - ١٤٧) .

فإذا عاد إلى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقفة طويلة . كلوا الحب والإعجاب ، فهو « يضع الجاحظ من فكر عصره حيث

ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفي أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك إلا بعد أن مرت ثمانمائة قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هي حضارة أوروبا الحديثة .

وفي القسم الثاني من الكتاب الذي خصصه « لشطحات العمل » يحاول د . زكي أن يحدد مفهوم «الاعتقولة» ابتداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضيئ على مفهوم الاعتقولة طائفا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند التائيين والعقائيين ولتجريبين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل في الانتقال من حقيقة امامنا إلى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المقول من ص ٣٥٧ - ٣٦٢) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكي أمثلة من الوقفات التي يسلكها في زمرة « القول » . وأولها وقفة العلم ، ومنها تستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القوة من الفرد إلى العام ، ومن التبين إلى الجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشيء إلى عناصره البسيطة . لتجسد من ثم المفاهيم الكلية التي دخل بها كل عنصر في تركيب ذلك الشيء . ووقفة أخرى للعقل هي وقفة « الانسيين Humanists » (أو الذين تسميهم بالانسيائيين) من قيم الحياة ، وهي وقفة تجعل حياة الإنسان مدارا ومقيارا لا يقدّر عليه مدار ومقيار كما تؤمّن بقدرة الناس صلب فرض سيطرهم على الطبيعة بالكشف العلمي لتقوايتها . وتقربنا من قدرة الإنسان ، يذهب الانسيون إلى القول بحرية الإنسان مطلقا في اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق حياته ، بما يختاره لنفسه على توالي اللحظات والواقف . . (ص ٣٦٤ - ٣٦٥) .

ولما لم يكن الإنسان عقلا كله بالمعنى الذي حدده د . زكي للعقل ، وكانت تتمازج حالات « بكتايها ويمانيها » منها - الانفعالات والعواطف والريغيات وما إليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكي اسم « اللا عقل » ، لأنه لا يدخل في مجال التفكير العلمي الذي يطرح أمام الجميع ليختار من صدقه كل من أراد ، فهو مرادف لكلمة « الوجدان » الذي يعد ملكا لصاحبه ، لا مسبيل أمام أحد سواه أن ينافسه وتحقيقه . العقل موضوعي ، والوجدان ذاتي ، وهذا ما يفرجه من تطابق العلم إلى ما حدثت من تطافات .

يبد أن د . زكي يستند على هذه النقطة فيقول في صفحة أخرى : . . « وأما حالات الوجدان وما يطور مداره فهي متغيرة دائما في أوضاعها ، لا يجوز نقلها من فرد إلى فرد ، ودع عنك أن نقلها من جيل إلى جيل ، اللهم إلا إذا كان « اتصيع » من تلك الحالات هو تلك بحد ذاته صالحة من الحقائق الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا في التمس العقلي وأن المقيم ، وهذا هنا يتسلسل إلى - أو يكاد يتسلسل - في أعين المتأخرين كل ثواب انساني أو نقد اصحابه إلى مصمم العقلي الانساني ، لا فرق في ذلك بين ثواب عربي وغير عربي » (المقول ص ٣٧٤) ، إذن لتسمة في موضوعية يمكن أن تنصف به حالات الوجدان التي قيل من قبل أنها ذاتية صرف ، أو الذاتية إذا وصلت إلى أوج شدتها أصبغت بالموضوعية التي يقال أنها تعقبها . وهذه الحالة « إذا زاد الشيء من حده انقلب إلى العدم » . وهذه الحالة الأخيرة هي ما يسمى بالتصوف ، الذي يمكن أن نجعل فيه بين الشيء وتلقاضه ، فالعلم أو العقل هو التثنية التي تقف مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو الذي يفوض بك إلى الأحكام (المقول ص ٣٧٥) . والوجدان العقل هو ملكة الإدراك في العلم ، فإن الحس هو ملكة الإدراك في

يوضع عباقرة الفكر جميعا بالنسبة إلى عصورهم الفكرية ، وذلك على امتداد التاريخ ، (المقول ص ١٤٧) فهو يراه أقرب الناس إلى مولتيه في سخريته النافذة ، وفي عقلانيته الصارمة ، أنه نقطة التحول في الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، إلى ثقافة محورها النثر . . . أنه تحول من ثقافة وجدانية إلى أخرى عقلية . . (المقول ص ١٤٨) ويمضي د . زكي في الإشادة بالمحافظون بظنرة العقلية ومنهجية في البحث وطريقته في العرض وأساليبه في الكتابة لينتقم بانك أذله علقان من عباقرة الفكر في كل زمان ومكان (المقول من ص ١٤٧ - ١٧٣) .

وفي القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) - ويرمز له بزجاجة الصباح - يملو التفكير العقل من الصفحات المباشرة إلى مقدمات أعم وأضمل ، أو بمعنى آخر يملو من مستوى العلوم إلى مستوى الفلسفة . يبد أن د . زكي لا يتفق مع الفلاسفة المتخصصين ، وإنما مع الأدباء المتخصصين في أمثال أخوان الصفا وأبي حيان التوحيدي ، وعبد القاهر الجرجاني السائد ، وابن جني النفري (المقول ص ١٧٥ - ١٧٦) . وهؤلاء جميعا يمكن أن ينظمهم التيار العقلائي في التراث . والمهم في هذه الوقفات كلها أن د . زكي ينفذ بنظرته التالية إلى كثير من مران المعاصرة عند هؤلاء ، بل أنه ليعتد المخاربة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارئ أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السياق الذي يوصمون بين طهرائهم .

ولا يترك د . زكي إقرارين الرابع والخامس (بالتاريخ الهجري) دون أن يعلو لنا صفحات من الحواد التي دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة . وكانت هناك معركة بين المحافظ وابن الروافض الذي اتهم بالاحاد وسخط بين الطرفين . وفي رسالة الفحول حاجم أبو الصلاه أبا الحسين الأشعري (المقول من ص ٣٦٩ - ٣٧٥) . ثم يفت د . زكي بعد ذلك وقفات قصيرا مع الفلاسفة الخلف ، وهم الكندي والفارابي وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر (المقول من ص ٣٩٥ - ٣٩٦) .

ونصل إلى القرن السادس الهجري ، فيكون خاتمة المطاف ، ليستغل بالصجرة المباركة التي يستمد فيها الإدراك شعبته من لبع باطن ذاتي ، إذ يكفي المتصوف أن يخلص النظر إلى قلبه ليعتد فيهِ إلى الحق . وقد كانت قائمة الامام الغزالي في القامة التي ألفت عليها على هذا الصبر ، بل على المصمود التالية له . ومن ثم كانت صحة د . زكي للغزالي هي أطول الصعاب ، وكان موقفه منه متواضعا أشد المتواضعين ، فهو من ناحية يتحده أعجبا بقدرة العلمية المنهجية في النظر ، وهو من ناحية أخرى يمدح قوة رجسية قابضة حتى أنه ليحسبه من أقوى الموامل التي أثرت في مجرى تاريخنا الفكري فجمده . وانتهت به إلى الركود الذي ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية (المقول ص ٣٩٨) . وبعد أن يرى فيه د . زكي اماما من أمة المنهج العقل على طول التاريخ الفكري ، من أقدم قديمه إلى أحدث حديثه ، يقول في تردد شديد أنه لا يجد المنهج العقلاني الذي أوصى به الغزالي مطبعا عند الغزالي نفسه فيما بحث وكتب والف . فهو في كتابه « نهج الفلاسفة » بقيد « العقل » عندما يتعلم الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء د . عقله كان هناك الإيمان الديني ، فإذا جاءه العقل بما لا يصح من هذا الإيمان ، فيها ، ولا فينتكر للعقل وما جاء به ، تنكره بيديه والفعل ولا من يذكره بالقرآن الصحيح . (المقول ص ٣٩٧ و ٣٩٨) . وكان الإمام الغزالي من قوة الحجلة وغزارة الحكم

التصوف • وعلى حين يرى المتصوفة أن «حسبهم» مصححون من الخطأ، ينفي عنه د. زكي، متابعا في ذلك رأى برتراند رسل في كتابه «التصوف والمنطق» - هذه العصمة، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه إلا بعد التحليل العقلي المنطقي • وينقد د. زكي الرأى الذى يضر به برجمون على عصمة المعرفة الحسية، وهو معرفة الإنسان لذاته، فيقولون الإنسان في أكثر الحالات لا يعرف لنفسه إلا أقل القليل، وقد يكون مضللا في ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسى عن اقوال لم يكن له قبل بكشفها بكل ما في وسعه من حياء إذ هو يستبطن ذاته • (المعقول ص ٣٨٥ - ٣٨٦) •

ويضى د. زكي في تطبيق ما أورده في الفصل الثامن من تجديد لمضى اللامعقول، ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية، على صفحات بعضها من التراث الصوفي، فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى هو الشيخ نجم الدين الكبرى في كتابه «فوائح الجبال وفوائح الجبال» ليقتف معه وقات في الفصل التاسع من الكتاب • وهو يشبه رأى المتصوفة برؤى الجالين • ثم يستطرد في مناقشة ما ورد في الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل • يقول أن أصحاب اللامعقول ينظرون إلى طواهرى الرؤية نظرة الساحر لا نظرة العالم • والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها • ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وشمس الخاقدى ومحيى الدين بن عربى (المعقول من ص ٤٠٠ - ٤٠٨) •

وعد الفارقة بين النبوة والولاية يقف د. زكي عند صفحات من كتاب «ختم الأولياء» للحكيم الترمذى، فالنبوة والولاية إلهيان، لكن الأولى للناس والثانية لأصحابها • الأولى بحاجة إلى برهان، والثانية في برهان نفسها، وهو إذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعبد غيره يرضى في الوقت نفسه بشروط أن تكون بعض الصفات ذاتي ميزوا بها الأولياء، نماذج مثل أن أراد أن يعلى بنفسه في سنن الزروة والهوى حيثما يتطلب الأمر تعزدا وتزهدا وموضوعية نظر • (المعقول ص ٤١٥) •

ثم يعود د. زكي فيبحث ما ترسب في تربيتنا من نزعة صوفية تدعو إلى الزهد، وتخيل اليأس أن الدنيا بأسرها وهم، لا فرق بين ما يمدد الناس خيرا وما يمدد الناس شرا، ويستأصل أن ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفي أن يكشف لنا عن حقائق الدنيا ؟ انه لا يكشف لنا إلا البتة عن شيء اللهم إلا عن طبيعة نفسه هو، أو قل انه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة، وذلك على أحسن الفروض، اما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد مجالا، فطبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه، ولا طابع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا • فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا أو لم يوجد، فلم يكن ليكتفى بوجوده أو ينفيه أنسان واحد من البشر في حقبة ما يشتهى لثرف هذا العصر العلمى المصناب بغروب الحركة والنشاط • (المعقول ص ٤١٥) •

ومى الفصل الأخير من الكتاب، والمخصص للسحر والنجيم، وهما ذروة اللامعقول في تراثنا العربي، يلخص د. زكي ما عرضه في القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :-

«... ثم عرضنا في القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر، أعنى الجانب اللاعقل الذى عاشه الأسلاف - لئلا نرى ماذا طرح من تراثنا الفكرى، نعم قد يكون من الحق أن الإنسان يعيش بوجداناته كما يعيش بعقله، وإن اختلفت

مجالات هذا عن مجالات تلك، ولكننا نريد لجانبنا الوجدانى اللاعقل أن يثبت من عناصر حياتنا، فلقد شاعت مرحلة التطور الحضارى لأبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما إليها، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون نهباً أوهامها لللاعقل، غير أن النتيجة التى تلزم من هاتين المقدمتين ليست هي أن نستعير أوهام الأولين كمسا عاشوها، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا ونظروفه » (المعقول ص ٤٥٤) •

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق •

● ● التعليق

١ - لم يمد حاميا على لسل من له الفقه بالتراث العربى ارتباطه بالدين ارتباطا وثيقا • هذه مقدمة قد بدأ منها كل من الأقدم على تجديد الفكر العربى لكي يتقدم مع متطلبات العصر الحديث، بدأ منها الأنفاسى ومحمد عبيد وأقبال والمقاد وحسن صمصم وادويس وغيرهم • لكننا نحاول الدين أن يغير الإنسان، كذلك يستطيع الإنسان تغيير النظرة إلى الدين، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شرط كبير من حلها • وقد أشار د. زكي في فلسفته العربية المقترحة إلى التعارض القائم بين العلم الحديث والإنسان المعاصر، ومن ثم كان من مهام الفكر العربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للإنسان كرامته، مع حرصه في الوقت ذاته على المنهج العلمى في التفكير • وكما كانت للمشكلة الرئيسية عند أسلافنا هي رفع التعارض القائم بين الوسى والعقل، أو بين النقل والعقل - كما كانوا يقولون - فإن مشكلتنا الرئيسية هي • في الفقه الذى نواتم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة، وبين تراثنا الفكري من جهة أخرى • (تجديد ص ٢٧٠) • ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى إسلامى في جوهرها، كان لزاما - في رأينا - أن يقوم الراجح في التجديد بمواجهة صريحة للدين لئلا نرى أن كائن مفتوحا على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا • وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا إليهم • فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والإنسان كما يقول د. زكي «تجديد ص ٢٧١»، ولكنها بين العلم والدين • ولنا أن تتساءل الآن : هل قام د. زكي في كتابه بهذه الواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالموروث الإسلامى العربى من جهة، وبالعلم الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تجرد د. زكي نماذج من الوقفات العقلية في التراث العربى، وكلها بالطبع وقات من الدين الإسلامى ورسوله الأمين، ولكن هل تفنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى لاكتدور زكى بنبهته العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى في تراثنا الفكرى القديم ؟

٢ - وتفردنا الملاحظة السابقة إلى «ملاحظة أخيرة عن الأساس في موقف الفكر من التراث بوجه عام» يقول د. زكي انه وجد مفتاح هذا الموقف في فترة قراءته للفكر الغربى «هرزرت ويدا» وقد أوردناها بنصها في هذا المقال • ولكن هل تصلح هذه الملاحظة حقا لتكون مفتاحا لموقف الفكر من تراثنا أيا كان ؟ أن موقف هربرت ريد هو الموقف الذى يرى في الحضارة الإنسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى • دون نظرة إلى الجانب الروحى من تقدم الإنسان • وهذا بعينه ما يفصح به د. زكي عندما يؤكد في ختام لمستهة العربية المقترحة إيمانه • بأنه لا مدخولة لبنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم في أرجاء الدنيا جميعا، بين العلم الذى

ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعائه فيه . وهذا ما يفتيه برجسون بقوله : « ان الجنس ليس الا ضربا عالياً من التفكير » . وفي تجارب الصوفية - أيا كانت مواطنهم - شيء مشترك ، مما حدا بـ بورخ الحقيقية جزاء جزاء ، والأخسر « الكلابي » أن يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » ، ولم يقل مذهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن الفكر والبهاة (الحس) متضادان بالضرورة : فهما يتبنان من أصل واحد ، وكل منهما يبدل الآخر ، فاحدهما يدرك الحقيقة جزاء جزاء ، والأخسر يدركها في جلستها : أحدهما يركز نظرت نحو ما فيها من خلود ، والثاني نحو ما فيها من حدوث . (٢) .

٤ - وهذا يقودنا إلى الحديث عن موقف د . زكي من التصوف الإسلامي بوجه عام . فحين يلاحظ أنه اختار طائفة من المذاهب يمكن أن يقال عنها أنها « لا مقولة » . حقا . وهذا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين « الانصاف » وبوصفه شيئا يصادم العقل والتفكير المصلي ويتباين معها وبمعارضها ، واللامفوق بوصفه الشعور أو الوجدان . فليس في الحالات والصورة والوجدانية ما يتناقض مع العقل أو يصمم التفكير . كل ما في الأمر أنها هي « مغاير » للتفكير الاستدلالي المنطقي . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير إلى حد ما ، والشعور الصوفي ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا . ونسب هذا العنصر - على ما اعتقد - يسمى الشعور الصوفي إلى أن تكون له صورة فكرة . وفي الحق أن طبيعة الشعور هي المسمى إلى التماس الانصاف عن نفسه في الفكر . ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية . أحدهما مظهرها الأولي الخالد ، والآخر مظهرها الزماني المعين (٣) .

وفي هذا رد على اعتراض د . زكي على محاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم في الوقت الذي يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل إلى التمييز عنها . والحق أن الميل إلى الانصاف - وهو عند الصوفية بالرمز والإشارة والتلويح - جيلة فطر عليها الإنسان ، كما يقول محمد إقبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د . زكي صفحات من التراث الصوفي التي تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفري ، ابن عربي ، جلال الدين الرومي) وحتى صفحات تصلح لتلوير النظر إلى الأسلام ، وتمييزه في سعيه إلى تجسيد الغيب العربي ، لأنها أبعد ما تكون عن النظر التقليدية الانتبائية إلى الاسلام (٤) . والاسلام بحسب التجربة الصوفية ليس في جوهره شريعة وإنما هو حقيقته ، أنه طريق الحب والمعرفة والاتصال بالله . وهنا نموذج إلى التجربة الباطنة الحية . فقد كانت هي الكيفية بالحكم للتصوف أو عليه .

٥ - يهدف د . زكي برغبته في تجديد الفكر العربي إلى الإخذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقا للنهج العلمي التجريبي الحديث ، ووضع مشكلة الفسافة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والصناعة ، والإنسان وزميلة الإنسان على أنها محور التفكير في عصره الراهن (تجديد ص ٩٦) . ويستعيد مشكلة علاقة الإنسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفخ الإنسان الماصر يدع منها إلى الأبد ، والقاري ، لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة لما زالت تنصدم أهميات الكتب الفلسفية . وقد يكون الدافع لتجارب هذه المشكلة عند د . زكي : « هو اعتناقه للتفكير الوضعي المنطقي الذي لا مجال فيه للنطق ، ولا مجال فيه أيضا لبحث مشكلات الإنسان المعاصرة .

يتقدم بخطوات خطوات الجبارة ، وقيمة الانسنان التي تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » (تجديد ص ٢٨٧) .

والحق أن أسس الموقف من التراث ينبغي أن يقسم على « تجربة حية » ، هذه التجربة هي التي تهدينا إلى ما تأخذ من التراث وما تدع . هي الفيل أو الملك الذي به تعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربي الحديث على حد مسواه . فإن لم تكن لنا هذه التجربة تخبطنا حشا . ولن نضعنا العفر في هذه الرحلة . لا أقول هذا تهوينا من شأنه . ولكن لأنه لن يمتحن الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو معدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . إنما الذي يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التي تميز لسردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالي فإن مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذي يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فإذا التمسنا أصالتها في المنهج العلمي وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الإطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمي عربي ومنهج علمي غربي ، إنما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣ - يجرنا هذا الكلام عن التفرقة التي وضعها د . زكي بسبب الحقول واللامفوق ، وبرغم حرصه على ألا يكون في تحديده معنى اللامفوق أي أثر للزرة أو القسح ، فإن في مجرد ادخال هذه « الثانية » في مصطلح المفوق ما يؤخذ بهذه النظرة . وقد جعل د . زكي كل آثار الوجدان الانساني داخله تحت هذا المصطلح السلبي . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقل ؟ ان أبعد القنون عن التفكير المنطقي المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق .

وأنواع ان الانسان في لحظات ابتداعه الكبرى كل واحد لا يتجزأ ان عقل ووجدان وأحاسيس . الخ ، هو كيان واحد يستوفى عليه توتري حائل تندمج فيه طاقاته وقوله جميعا من عقلية وحسية وعشوية ، بحيث لا نستطيع ان نفصل في النتائج من هذا التوتري بين ملكة وأخرى من ملكات الانسان . وهذا الاندماج يتحقق في الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد أثبت علم النفس تناقض الانهام والخيال مع العقل في عمليات التفكير التي تبدو لأول وهلة مجردة تماما من العاطفة والشعور . وما دما قد قبلنا الحس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة - وإن تكن قابلة للنقد من صدقية كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة - فما الذي يدعونا إلى الاقتصاد على العقل في طلائنا للحقيقة ، وسعينا إلى الكمال ؟ هنا يرد د . زكي بانها « الموضوعية » التي تتحقق لتنازع العقل ولا تتحقق لتفاحات الوجدان التي هي « ذاتية » في طبيعتها . غير أن د . زكي يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو « اللامعقل » على حد تمييزه . من هذه الذاتية ، وهي الحالات التي يكون التعبير عنها « ما يفلح به صاحب من الحالات للردية الخاصة إلى حقيقة الانسان أيضا كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والفن العظيم ، وهنا هنا يتساوى - أو يكاد يتساوى - في أمين المعاصرين كل تراث انساني فقد أصبحنا به مصمم النفس الانسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي . . . » (المقول ص ٣٧٤) . فكان هناك ادعائا آخريا من « الموضوعية » في كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعائنا إلى القول بأن الجنس كوسيلة للمعرفة قابل للنقد من صدقه كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على لاء إلا أن يعانى ما يعانيه صاحب الجسـ

تسعى الأداة أضغنا ألفاظا جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها لنشعر أو نستعملها مما قد نصالحه في سياستها الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف إلى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونصفي على أداة تميرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجاً لفنونا من الأجيال . وهكذا تضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة في صعيد واحد .

نهي مشاكل مستعجدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى أنه لا سبيل إلى إقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية - إلا إذا استجابت لاحتياجات الإنسان للماصر وأولها الإجابة عن الصلة بين النسيب والمطلق ، التناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي . . . الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه « بالعلم » التجريبي لا وجود له ، إذ لا وجود لغير علوم طبيعية (يقتر أداة التعريف) ، وهذه العلوم لا تجمعها « نظرة واحدة منسقة للحقيقة » بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، اشتدت من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك إذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادنة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذلك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يبيح وحده عن مسؤولك هذا إجابة شافية (٥) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فإذا كان لها أن تظل آمنة لطبيعتها ووظيفتها ، فإنها لا تستطيع ألا تقم نظريتها على اعتبار أنها رأتى كامل عن الحقيقة (٦) .

أصنف إلى ذلك ما تلقته « الموضوعية » في العلوم الطبيعية الحديثة من لطحات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزا عنيفا . وربما كانت أعنف لطف هي تلك التي وجهها « هيزنبرج » بنظريته في « اللاتين » في الفيزياء الحديثة . فمفسده النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المقاييس التي نستخدمها في قياس المدة والأطوال التي تدخل في الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيداً قوياً واضحاً (٧) . بل لقد انتهى العلم إلى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العمل للتصل ، والذات فكرة المتصل في تركيب المادة والضوء على السواء . بل فمة اتجهوا إلى زعزعة فريدة في النظر إلى الذرات في الميكانيكا التوجيحية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمي ولوى دي برولي . وهكذا تؤدي الذاتية إلى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية إلى الذاتية .

٦ - يقف د. زكي . موقفاً توفيقياً بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصف رحلته في التراث بأنها « رحلة السائل أو الزائر أو المتفرج » ، ولا يكون هذا الوقت إلا لفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقته الأمر أن موقف د. زكي منفصل ومنفصل في آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظريته من عل ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لفته تلك البديعية التي ورثها عن أصفى ما في الفلسفة الغربية من جمال وأشرف ، ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر ففسو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيداً للاتصال لأننا لا نتمصل إلا عما نكون متصلين به . واللفة هي الرابطة الأولى الذي يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د. زكي على اللفة ، أما ما يفصلنا حقاً عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا وألفسيرة من التراث ، وهي التي تقنيننا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فإنا علينا ألا نترك التراث يفضل فعله ليتنا . وهذا ما كان قبل أن يفكر د. زكي في اتخاذ موقف من التراث . أو بمعنى آخر انتركه يسري فينا كما يسري الزيت في الزيتونة على حد تعبير

د. زكي . وموقفنا من التراث هو موقف الأين من الألب ، فإذا همنا بالتصميم عن تجربتنا الحية تلك ، استعمرنا من التراث - دون أن ندرى - الأداة التي يتم بها هذا التغيير ، وإذا لم

هوامش

(١) الدكتور حسن صبيب . تحديث العقل العربي ، دار العلم للملايين - بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٤ .

(٢) محمد البال : « تجديد التفكير الديني في الإسلام » ، ترجمة عباس محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٩ .

(٤) راجع كتاب « الغابت والمتحول » بحث في الاتباع والابحاح عند العرب ، تأليف أدونيس - دار العودة بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٧ ج ٢ من ص ١٠٠ .

وكذلك كتاب : « التصوف - الثورة الروحية في الإسلام » تأليف د. أبو العلا عفيفي - دار المعارف الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ .

(٥) تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص ٥٢ .

(٦) المرجع السابق - ص ٥٢ - ٥٣ .

(٧) راجع « أزمك الوجوري » تأليف د. عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص ١٣٦ .

(٨) نفس المرجع - ص ١٦٤ - ١٦٤ .

زكي نجيب محمود

وتجديد الفكر العربي

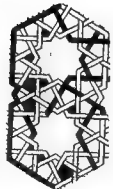
ملاحظات منهجية



نصار عبد الله

● ● ● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكي نجيب محمود ثلاث محاولات - تدور حول محور واحد هو محور الأطلال على التراث العربي بميود العصر ، وتلمس تلك الوشائج التي يمكن من خلالها أن تتغلغل الصلة العضوية بين الأصالة العربية والمعاصرة في مطلع السبعينات أصدر أول هذه المحاولات ، ولتمنى بها كتابه « تجديد الفكر العربي » الذي أعليه بعد ذلك بكتابة « للمفسول والامفول في تراثنا الفكري » و « ثقافتنا في مواجهة العصر » على التوالي .

وهو يعددنا في كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التي يواجهها ، والتي تتمثل في محاولة الإجابة على سؤال شغل به ، كما شغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ أوائل القرن الماضي وظفر منهم بإجابات تباين من حيث مستوى إيجازها أو أساليبها ، ووضوحها أو غموضها ، صوابها أو خطئها ومع هذا فإن جميع هذه الإجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذي أولاه المفكرون العرب لهذا السؤال الذي فرض نفسه عليهم فرضا ، كما فرض نفسه على مفكرنا الكبير الدكتور زكي نجيب محمود ، على نحو جملة يحس بشفقة واضراره - كما يقول - خلال « أعوامه الخمسة الأخيرة » ، ويعنى بها تلك الأعوام الأخيرة من السنين وبجانب من مطلع السبعينات التي اعطيا مباشرة صدور كتابه تجديد الفكر العربي ، ولعل في هذا التوقيت دلالة لا تغفل عن الأذهان ، سوف نعود لتناولها في مرضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة أخرى عند السؤال المطروح ، وهو كيف نوائم بين ذلك الواحد الينا من منابع العصر والذي بغيره يفلت منا عصرنا ، ونفلت منه ، وبين تراثنا الذي بغيره نفلت منا غروتنا أو نفلت منها ؟ أين الطريق الذي يضمن لذكرنا أن يكون عربيا حقا ومصرعا حقا ؟ وما هي الصيغة المثلى التي يمكن أن يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا تشاز فيه ولا تنافر ؟



أم غير عربية ، بإتباع نفس المنهج ، أعنى حصر تلك السمات التي لا تجتمع إلا في هذه الشخصية بعينها لكي تجعلها كذلك ، فهذا ممكن للخطأ بل الخطأ أيضا . هنا تفسيبه ضمنى للشخصية القومية بالشخصية الفردية بشكل مافى هذا التشبيه من مزالق .

لقد مضى استاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكي يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربي عبر تراثه الممتد ، وكذلك للسمة من أبرز خصائصه في مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من إيجابياته وتلك من سلبياته الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس إلا ما يزيد الأمر غموضا في حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربي لهذا يفترض بداهة أننا نعلم سلفا ما العقل العربي وما الشخصية العربية وأنها ، يقتضى هذه لفكرة السابقة ، قد استطعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكي نقرر في ليلتين أنها من سمات الشخصية العربية . كيف توصلنا إذن إلى هذه المعرفة السابقة بالشخصية العربية التي تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثها ومحاوالتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لا بد لنا بطبيعة الحال من مقياس آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقعنا فيما يسميه المناطقة بـخطأ المصادر على المطلوب . غير أن الدكتور زكي نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ونمضي يتكلم عن الفكر العربي أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكان لدينا جميعا صورة عقلية محدودة لما هو عربي تتلفق عليها ابتداء (١) ، وما علينا بعد ذلك إلا أن نقب في الواقع لكي نتلمس تلك الأبعاد التي تتلفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا أن تضم تلك الأبعاد إلى بعضها لكي نقول هذا هو إطار الشخصية العربية ثم نعود إلى السؤال المطروح بصد ذلك فنحاول أن نلتبس وسيلة للمرجع العضوي بين هذا الإطار العربي وبين شخصية مصر . لم يتوقف الدكتور زكي نجيب محمود عند هذه المسألة وحسب سبب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانباً كبيراً مما أظهره من سلبيات محاولته .

لا يعني هذا أننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه أن يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكي يشرح لنا تصوراتهِ عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هي ولماذا تكون وكيف تكون وما المنهج الأمثل لاستنها ؟ فعله في مثل هذه الوقفة ما يعيننا على تفهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو أكثر تحديداً ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح أيسر مثلاً والرب

الحق أن الدكتور زكي نجيب قبل أقدم عمل محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الإجابة على هذا السؤال . أنها محاولة محفوفة بالمخاطر بالنسبة للفكر من طرازه هو بشكل خاص ، مفكر يصلح فيه الأول دانسا المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعباراته وأفلاطه ، ولا يرى خيراً كثيراً أو قليلاً في فكر صيغ في عبارات وأفلاط مبهمه ، يحسبها السامعون وأحد المدلول وهي شتي ، أو يحسبونها شيئاً وماهى بشيء ، قد يلق في للناس مثلاً خطيب يحضهم على الدفاع عن المصلحة العليا للوطن والوقوف صفاً وحاداً ضد الأعداء ويلتصم الناس حياضاً ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، عن العمل بده واحدة من أجل الوطن ، لكن لئلا جاز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الاعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علينا وما زال يعلمنا الدكتور زكي نجيب محمود . أن العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بمصلحته العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التي تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى إذا جاء أوان العمل - والعمل والمثل لا ينفصلان - وجدنا التخطيط والنية الذي تجره على أصحابها تلك الألفاظ الغضاضة ، هذا هو شأن الفكر العلمى دائماً ينحصر على التحديد الدقيق لمصطلحاته ومفاهيمه ، فإن أصغر ذلك لم يكن أمامه إلا أن يسلم في بساطة وتواضع بأن مثل هذا المفهوم يخرج من نطاق العلم الذي هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجب بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته .

ومع هذا فقد أنزل الدكتور زكي نجيب محمود إلى هذه المحاولة الوعة التي لا شك يعلم قدر وعورتها ، وبرز إلى ذلك الميدان الذي يجسد الجزء نفسه فيه مضطراً إلى استخدام شيء من تلك المصطلحات التي لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها ، ونش قبلها مصطلح كالتخصيص القومية أو « الثقافة » أو « التراث » .

وهكذا وجد الدكتور زكي نجيب محمود نفسه مطالباً بأن يكشف لغارته ما يعنيه بمصطلحاته في القول ذات الذي يحاول فيه أن يقدم له إجابته على سؤاله المطروح وهنا بالذات أخذ يواجه بشكل مباشر تلك الخطوة المنهجية التي طأها أحدنا من الوقوع في مقبتها . ما كان أيسر الأمر لو أنه متعلق بتحديد المقصود بأحدى المفردات المباشرة لطبيعة ، فما علينا في مثل هذه الحالة إلا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التي لا تجتمع إلا في هذه الفردة دون غيرها . أم أن نحدد المقصود بالشخصية القومية . عربية كانت

المحاولات التي يلجأ إليها بعض الدارسين في مجال القومية لتلخيص تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة ، ان هذه المحاولات حذفت في حد ذاتها ، بعض النظر عن الدقة أو التصور في نتائجها ، انها في حقيقة الأمر تلبية لذلك النداء الفريزي الذي تركز عليه القومية في أساسها ، انها غير-عربية التي التي زال الإنسان يحملها إلى الآن باعتباره واحداً من تلك الكائنات الحية التي تنزع إلى العيش على هيئة قطمان .

لا يعني هذا عدم وجود شخصية قومية ، أي مجموعة من الصفات السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك في وجودها بهذا المعنى لكنها لا تكفي لتفسير الانتماء القومي . لأن المرء يشعر بانتمائه القومي بمقتضى تلك الغريزة التي تدفعه إلى الاحساس بأنه جزء من قطع ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضاً على هيئة قطمان أو على هيئة قوميات إذا شئنا أن نستخدم التسمية التي نطلقها الآن على ذلك الشكل للطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع ، وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ في معاملة سائر البشر على نحو يسؤكد وحدتها ويبادئها الآخرون نفس المعاملة ما يؤدي إلى زيادة التماسك لتصل إلى حد يفرض على جميع الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاف كذلك حجم تلك الآثار المشتركة المتوارثة والتي تطلق عليها القرائات القومية والذي لا يجد مناه إلا بالنظر إلى تلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للنظـر المواجهة .

لا بأس أن يجيء بعد ذلك الدارسون في محاولة منهم لفهم العوامل التي جعلت من هذه المجموعة من البشر أمة واحدة والتي جعلت تلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يدققون أو يمتصنون ، وقد يبعثون أحياناً ألا يجدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفاهم جميعاً حول إحدى الغرائز ، وأن تراهم كله تابع من التفاهم حول تلك الغريزة ، كما هو الحال بالنسبة للسامريين مثلاً ، غير أن الأمر ليس مفار دة على الإطلاق في رأي راسل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده أي أم شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، أن البشر ينتسبون لأنهم لابد أن ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وأن يعيشوا تحت ظل الشعور بالتباين والمواجهة ، ولئن كانوا يبرزون مثل هذا الانقسام بما شأوا من اللطائف الحقيقية أو المزعومة ، فإن الحقيقة من أن هذه الاطارات لاحقة على هذا الانقسام الفريزي الذي لابد وأن يحدث وأن يستند في حلوته إلى ذريعة ما .

اجابة . ربما أجاب الدكتور ذكي نجيب محمود بأن هذا ليس من شأنه كـ فيلسوف بل هو من شأن العلماء المختصين ، فما كانت مهمة الفيلسوف تتمثل في إتمام نفسه على مجالات البحث الجزئية للعلوم المختلفة ، لكن حسبه أن يستمر من تلك العلوم مصطلحاتها ونتائجها لكي يلم بالتسويق بينها على مستوى أشمل ، وقد يكون هذا صحيحاً بل هو صحيح فعلاً عندما يتعلق الأمر بنتائج منسبقة لعلوم منسبقة ، أما عندما يتعلق الأمر بمجالات البحث لم تزل ، كما أشرنا ، موضوعاً للخلاف وتعدد وجهات النظر ، فما على الفكر إلا أن يبدأ من نقطة البدء الأولى ، أعني أن يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، أو أن يشير على الأقل إلى وجهة النظر العلمية التي ينطلق منها بعده الفيلسوف .

اليك مثلاً جانباً من تلك الصعوبات المنهجية التي يواجهها من يشرع في الحديث عن الشخصية القومية : أولها يتعلق بالمصود بها، وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التي يغلب وجودها لدى معظم الأفراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافياً وتاريخياً مثلاً ، أم أن المصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسحب على الجماعة ككل باعتبارها كياناً واحداً يملو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فإذا كان التعريف الثاني هو الذي نأخذ به فكيف السبيل إلى التعرف على ملامح هذه الشخصية التي تتجاوز مكوناتها وتلمو عليها ؟ انظر إلى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم نوجه انتباهنا إلى جانب يعينه من هذه الآثار هو الذي نفترض أنه أدل من غيره . على وجود مثل هذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أسئلة ومشكلات تتفرع من مشكلات وهي جميعاً في حاجة إلى الحسم قبل أن يشرع الفكر في السير في الطريق الذي يريد ، وقبل أن يطمئن إلى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمثل هذا الطريق . خاصة عندما يكون هذا الفكر طرازاً أميناً ودقيقاً ومخلصاً مثل ذكي نجيب محمود ، الذي فاجأنا في هذه المرة بأن التي بنفسه إلى اليم الهائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماساً للشاطئ المنشود !

تخبرني في هذا المجال ملاحظة عامة دأب الفيلسوف الإنجليزي المعروف برتراند راسل على ترديدتها في أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هي أننا كثيراً ما لا نلفظ إلى أن محاولتنا لتحقيق هدف ما هي إلا غاية في حد ذاتها وبعض النظر عن النتائج التي تترتب عليها - وأستبق ما ينطبق عليه هذا القول ، في رأيه ، هو تلك

احتدى اليه الأستاذ الدكتور جواباً على سؤاله المطروح والذي سار على هداه في مؤلفاته الثلاثة .

لقد وجد مفتاح الاجابة في عبارة يحاول فيها هربرت ريد أن يعرف التراث تعريفا خاصا ، مشيرا الى ان القيمة الحقيقية للتراث تكمن في انه وسائل مدينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم. واننا يمكن أن نأخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم . وعلى هذا فاذة كان للسؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ كانت طريقة الاجابة السليمة - واستخدم هنا عبارات الدكتور ذكي نجيب محمود ذاتها - هي ان يبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الاسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة . وهكذا فما علينا ، في رأي الدكتور ذكي نجيب محمود ، الا أن نقب في تراثنا بمعناه الواسع الذي يتضمن ليسهل طريقة نظم الشعر كما يشمل طريقة حرق الأرض أو تقاليد دفن الموتى ، فاعلمنا الا أن نقب في هذا التراث ، فما وجدناه ناقصا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا اخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضا مع معطيات عصرنا اجتنبناه وطرحناه جانبا .

وهكذا ففي الدكتور ذكي نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفي تارة وتراثنا السياسي تارة أخرى وتراثنا الأدبي تارة ثلاثة لكي يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سليم وما هو ايجابي ، ما هو ما مقبول وما هو لا مقبول من عطاء الشخصية العربية خلال الفوسسة قرون الأولى للهجرة ، هذا الذي وجهه من سلبيات يجب أن نجتها وما الذي وجهه من ايجابيات يجب أن نأخذ بها ؟ انه يجعل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات في كتابه « تجديده الفكر العربي » ثم يعود الى تناولها بشيء من التفصيل في كتابه « العقول واللامعقول » في تراثنا الفكري كما يعود الى مواجهة العصر ، « مقرونة برضي لأهم سمات فلسفات العصر » .

ان أهم سلبيات التراث العربي تتمثل في اختصار الحاكم لحرية الرأي وتقبحه لدوى الرأي المخالف . بالسجن تارة كما فعل المأمون بالأمام احمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة أخرى . كما فصل القهقي بشار ، أو بالتعذيب الهيجي كما حدث مع ابن المقفع ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

أن نستطرد في عرض آراء وأسل لكن الذي ينبغي هنا هو أن نشير الى حقيقة عامة فطن إليها في ثانيا رايه وهي أن البحث في موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية أولا شسورية ، لتأكيد الانتماء القومي وترسيخه ، ولما كان الانتماء القومي لا يفهم الا على أنه موقف ازاء - أو ضد - أو في مواجهة التواء قومي مختلف ذين الطبيعي أن يثور البحث حول الشخصية القومية في تلك الفترات التي يتعرض فيها الكيان القومي لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة المادية التي تتدبر بالخطر الداهم ، وهو الأمر الذي عايشه العرب بشكل عام منذ أوائل القرن الماضي ، والذي بلغ ذروته بحلول تكة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المبررة عام ١٩٦٧ ، والتي أعقبتها تلك السنوات التي يجدنا عنها الدكتور ذكي نجيب محمود بأنها هي التي شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه . من الواضح إذن أنه سؤال من تلك الأسئلة التي تطرحها أزمة الضيوف والغزى ، والتي تتلون اجاباتها عادة بمقايير متباينة من هذا الخوف الذي قد يبلغ لدى البعض ميلينج المرض ، فيجدهم قد أوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما ازاء كل واحد من منابع العصر ، أو قد يبلغ لدى البعض الآخر ميلينج اليأس والانهيار فيجدهم وقد تقيصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية، حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم اليومية .

وقد يحاول البعض الثالث ومن أمثلته الدكتور ذكي نجيب محمود أن يلتصق صيغة لتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية منوها بذلك أنه ينبغي من تطرف الموقفين السابقين غير أن الدافع يظل في الحالات الثلاث نفس الدافع وإن تباينت أحوالهم ودور العلم واشكاليها ، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا على محاولة الدكتور ذكي نجيب محمود ذاتها فيبيدها أو يمدد عنها تلك المسبحة الهادئة المظلمة التي اتسمت بها معظم أعماله السابقة . من الطبيعي أن ينعكس هذا على منهجه فيشوبه بماضيه من المسأخذ ، وإن ينعكس بالتالي على النتائج التي خلص إليها فيشوبها بغير كثير من التصف وشم البدقة ، ذلك من اضطراب البناء وتفككه وتناثر أجزائه ولذا ينقسم به بوجه خاص مؤلفه الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لا يربط بينهما الا أنها تدور حول سؤال المطروح دورنا غير منظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى . دمع من هذا ، ولنتوقف الآن عند المحصل الذي

العربي « ليس لنا ما يقضيه بالعقل » .^{١٠} يعني به تلك الحركة التي يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم إلى مجهول .^{١١} من شاهد إلى غائب .^{١٢} من ظاهر إلى خفي .^{١٣} من حاضر إلى مستقبل لم يأت بعد أو إلى ما في ذهاب .^{١٤} أنه ببساطة عملية الاستدلال على أسباب الأحداث أو نتائجها . ثم يتوقف مرة أخرى في كتابه « العقول والأعقول في تراثنا الفكري » لكي يبين المقصود بالعقل على نحو أكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر الثابتة ما بين مثالية وتجريبية في تصورها للعقل ، فلئن اتفق الثاليسون والتجريبون على أن العقل حركة استدلالية فلان الثنائيين يصرون هذه الحركة على الروابط أو العلاقات القروية بين الأفكار ، أو مميزات أخرى يقصرونها على الظواهر والتصورات الكلية التي لا تستند وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الإنسان بشكل فطري ، أما التجريبون فيتكونون فطرية مثل هذه التصورات ويرجعونها إلى التجربة ، أو عبارة أخرى إلى الخبرة الحسية ، وهكذا تتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فتتسع معنى الفعل ليستند على استدلال الواقع لا الأفكار تصيب بعضها من بعض ، وفي مقابل هذين الفريقين يظل التصورة الذين ينسكرون أو يشكون في كفاءة العقل كأداة من أدوات المعرفة والبرهان للمعرفة أداة لا الكشف أو الإلهام أو اللوح أو العيان ، أو ما شئت من هذه الأسماء التي يخلطونها على تلك الملكة التي يتوصل بها المرء إلى الحقيقة توصلا مباشرا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات إلى نتائج .

بالمعنى السابق للعقل شهد تراثنا العربي نزعة عقلية واضحة أخذت تنطوّر شيئا فشيئا خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت أوجها لدى المنزلة ، سواء في ذلك فلاسفتهم كالنظام والملاط أو أدباؤهم كالجاحظ أو نحاتهم كإبراهيم بن جني .

من السمات الإيجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالعقل وهو اهتمام يمكن أن نستقي من اللغة العربية حيث يتقدم الفهم عادة سداً مكوناً للجملة ، كما يمكن أن نستقي كذلك من طبيعة الموضوعات التي طرأها فلاسفتنا الأوائل حيث نهجهم يهتمون بمشكلات كالإرادة وحيثيتها والفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة الغربية عن الفلسفة الأوروبية التي اهتمت فلاسفتها بمشكلة المعرفة وطبيعة العلاقة بين الذات الصارفة وموضوع المعرفة .

على هذا النحو راج الدكتور زكي نجيب محمود يتعقب الإيجابيات والسلبيات في التراث العربي

احتكاك حرية الرأي فحسب بل احتكاك مقاليد الأمور جميعاً وحكم رعيته حكماً استبدادياً قبيح فيه كل مظاهر العزمية في بعض الأحيان ، وعنده السمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسمة أخرى من سمات الشخصية العربية تلك هي الثنائية للمادة التي يتسم بها فكر الإنسان العربي : ثنائية الغيب والضحادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الأرض والسماء ، ثنائية للجوهر والأعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هي في النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم حتماً مطلق السلطان ، والمحكوم معدوم الحقوق والحيلة ، ولا يفور من الصورة أن يكون الحاكم المطلق عادلاً وأن يكون المحكوم ملائياً جزاءً وفاً ، إذ ما يزال طريق السيد في اتجاه واحد : يهبب الأمر من أعلى فيصعد به الأسفل .^{١٥}

كذلك فإن من أهم سلبيات التراث العربي ذلك الضغط الفكري الذي يمثلته السلب بالنسبة للخطب أو ذلك السلطان الذي يتجسد به الماسي على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر الشجاعة الكافية لنقد آراء الماضي ، أو التخلص من أسارها بل يجده يظل دائراً في فلكها مغموداً اليأس ، وهي سلبية أشبه بما تكون بنا أطلق عليه فرانسيس بيكون أوهم المرشح حيث يبدو العقل البشري وكأنه خشيعة مسرح ، تتحرك عليها آراء للفلاسفة من السلف ، فيخيل إليه أنها حقائق لا تقبل المراجعة .

من سلبيات التراث العربي كذلك ذلك الميل البشدي الذي اكتسب به وجداننا العربي ومازال نحو أن تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على أيدي نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما اتسنا إذ نجد في جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم في تخصصاتهم ومع ذلك يصدون تلك النقص المساجدة الموردة من أولئك الأولياء الذين يسرون على الماء أو يطرون في الهواء ، أو ذلك للشيخ الصالح الذي خلق مركبه في نبطا وألقى به فاستقر على رأس زنديق في القاهرة ، إلى آخر تلك الحكايات التي تسم من أيمانهم بإمكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التي يقومون هم بتدريسها لتلاميذهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية .

أما إيجابيات التراث العربي فاعلمها ، في رأى الدكتور زكي نجيب محمود ، هو تلك الزعة العقلية التي أخذت تنطوّر شيئاً فشيئاً حتى بلغت قممتها في القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من أعظم المدارس العقلية في تاريخنا ونعني بها مدرسة المنزلة ، وهو يتوقف في كتابه « تجديد الفكر

الواحد لعل في هذا ما يعيننا على مواجهة الآخرين مواجهة واحدة. ومع هذا تبقى الشخصية القومية حقيقة لا سبيل إلى نكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى ونظراً لمكانة جرائستها والتصرف عليها قائمة من خلال مدخل غير هذا للدخل، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئاً كثيراً من حدته وإلحاحه لو أنسأ تجربتنا من دوافع الخوف الحفية التي تسيطر على أعصابنا ونحن نتناول موضوعاً كهذا الموضوع . حينئذ لا تكون نقطة البدء هي أن ننظر إلى تراثنا لنتخير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستقيبه وما هو غير صالح فنستبعده . بل تكون نقطة البدء هي أن ننظر إلى مشكلاتنا المعاصرة ذاتها فتختبر بها أنسب الحلول سواء كانت مستمدة من تراثنا أو تراث غيرنا باعتبار أن الجانب الأكبر من التراث الفكري والتقني هو تراث السنساني لا قومي كان ومازال موضوعاً للأخذ والعطاء المتبادلين بين أمم العالم المختلفة . لاخوف من ذلك على فقدان شخصيتنا القومية لأن ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصبح بمرور الزمان جزءاً منا ، تماماً كما حدث للفلسفات اليونان والهنود والفرس التي أضدها للعرب في أوج ازدهارهم دون أن يتوقفوا ليشاءوا كما توقف الدكتور زكي نجيب محمود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نقفد معه أصالتنا ولا نغلق في نفس الوقت دون ثقافات زماننا .

إن الفارق بين الوقيين هو أن أسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجي وهم على قدر من القوة المادية ككل لهم نوصاً من الطمأنينة وأبعد عنهم مخوف أما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح جدته وسلطته وهذا هو الحقيقة لمبالوضوع.

• هوامش

(١) لا أدل على خلافنا حول مثل هذه الصورة الطولية للحدود لما هو عربي ، من ذلك الحوار الذي دار بين ملكربا في الآونة الأخيرة حول عزوية مصر حيث جادل جالباً منهم أن يشكروا في حقبة انتعاشها العربي ، ولو كان ثمة تصور منه لما هو عربي يخلق عليه الجميع لما ناز مثل هذا الخلاف بطلما .

- (٢) من أمثلة المؤلفات التي لمتها هي
1. Principles of Social Reconstruction (1961)
2. political ideals (1957)
3. The Prospects of industrial civilization 1928

بالاشتراك مع دورا راسل
4. Human Society in Ethics and politics 1954.

مستقبله إياها غير كل مرة من شيسواهيما التاريخية ، غير أننا نود مرة أخرى للتساءل على هذه الخصائص كلها ، إيجابياتها وسلباتها ، نتاج ضروري وحتمي لكيان عضوي متميز هو ما يمكن أن نطلق عليه الشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما ينبت الذراع البشري من الجسد البشري حيث لا ينبت هذا إلا من ذلك وحيث لا بد أن ينبت هذا ذلك ؟

اليس احتكار الحاكم للرأي وللسلطة سمة عامة في كل الأمم التي لم تبلغ بعد مبلغ النضج السياسي عربية كانت أو غير عربية ؟ اليس طغيان الماضي على الحاضر وتقديس الخلف لأداء السلف سمة أخرى يعاني منها البشر في كل زمان ومكان ، والدليل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس بيكون عنها في مجال عرضة لأوامر السرح والذي لم يكن ناظراً فيه بلادة إلى تراث عربي ؟ ليست هذه السمة اللئيمية التي يتحدث عنها الدكتور زكي نجيب محمود سمة إسلامية ، إنما لانظنه يوحده بين دائرة الإسلام ودائرة العروبة وإن كان سياق حديثه يوحى في مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة اللئيمية من سمات الفكر للديني عموماً إسلامياً كان أو غير إسلامي ، بل هي كذلك من سمات الفكر الأناطولي قبل أن تكون من سمات الفكر الديني . فس على ذلك معظم الخصائص السلبية والإيجابية التي يرواها الدكتور زكي نجيب عربية بالضرورة .

لا يعني هذا أن نكر عليه جهده في تمحيها وتلخيصها وعرضها ، ولا يعني هذا أننا نختلف معه في كونها سلبيات ينبغي اجتثاثها ، أو كونها إيجابيات ينبغي الأخذ بها ، على المكن من تلك قنن نطالب معه باعتناج هذه السلبيات والأخذ بهذه الإيجابيات لكننا لا نجتها ولا نأخذ بها ، باعتناجها سلبيات عربية أو إيجابيات عربية ، ولكن باعتناجها سلبيات نجيب .

على هذا النحو تفسيق مواطن التمييز بين شخصيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقة الهامة التي أشار إليها راسنل وهي أن أوجسه للغة التي قدمتها أمة معينة ليست ثابتة بالضرورة وبشكل حتمي من شخصية خاصة فريدة التكوين وكأنها كائن عضوي واحد هو الشخصية القومية . . ولكننا نحن الذين نزيل إلى تمثيلها على هذا النحو أو ذلك ، نحن نحن عندما يدور في أعقابنا (الخوف من الآخرين . . فلا نملك إلا أن نستدير إلى امتنا مستقيطين عليها بدوافعنا الفريزية كل خصائص الكائن العضوي

ليست الأعمال بالنيات

في مجال نشر

الفكر المصرى الحديث

١ - مسألة التراث

من المثير للانتباه أن الاهتمام « بالتراث » أمر حديث جدا ، إذا نظرنا إلى الاهتمام بإخراجه إلى الناس على نحو منظم شامل . وهذه الوجهة العارمة لم تبلغ عنقودها إلا منذ أواسط الخمسينيات على التقريب . ومن المعروف أن بدايتها الأولى ترجع إلى جهود مطبعة بولاق في مصر على الأخص ، وإلى جهد رجال مثل رفاعه الطهطاوى ثم محمد عبيد وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام . والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لأنهم كانوا يمشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لأنه لم يكن في نظرهم تراثا لمرحلة الحضارة . بميزة أخرى : إن مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شأن نظرة مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى أصبحت تملأها « من الماضي » ، وكأنها « شيء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك الماضي وذلك « الشيء الآخر » . ويختلف تصور الموقف من التراث بحسب التصبؤ ، الصريح أو الضمني ، لطبيعة هذا « الارتباط » ، هل هو ارتباط استمراري حيوى أم ارتباط احترام لشيء ماضى وكان وليكنه كان ليظهر لنا همس أسلافنا .

والحق إن الاهتمام بالتراث أمر ضرورى ، لأنه ماضى الأمة ، « مما يكن حكيك علينا » ، ولماضى

الأمة هو كالذاكرة للقرء ، ولا يكون فردا سبويا إلا بالذاكرة . وكذا أن الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، فى حين تسيطر الذاكرة على الأفراد فى بعض أشكال المرض للنفس ، كذلك شأن الرعى بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الرعى بالتراث قد ينقلب ليصبح عائقا ، تماما كما فى حالة المريض نفسيا ، الذى لا يستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن لماضى ، وقد تحول إلى وسواس وأوهام ، هو الذى يسيطر على عقل شعوره .

فى هذا الضوء ينبغي أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابتهها مباشرة فى أثناء تناول مسألة التراث هذه ، ومنها :

١ - ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف على محض ؟ أم هدف لتحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ - وكيف ينبغي أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعي ؟ أم موقف الدفاع والتصديق ؟

٣ - وهل يكون الهدف إذن هو « نشر » التراث ، أو طبعه ، أم هو « بحث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات فى نظر البعض ؟

٤ - وهل هذا التراث بالتالى مرحلة شأنها شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنتهى ،

أم هو « خالده » دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك في هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع إلى الغناء ؟

٥ - وأخيراً وليس آخراً : أي تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الإسلامي ؟ وليس للتراث المصري مثلاً إبعاد أعق من ذلك بكثير ؟ أم أننا نريد التراث الانساني كله ، وكان هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة في المهرج ولكنها اختلفت أماً وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل أسبق عليه هو : ما الوحدة الواحدة التي تهتم بالتراث : هل هي مصر ؟ هل هي مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هي الشعوب الإسلامية ؟ هل هي شيء اسمه البشرية ؟

٦ - تراث الفكر المصري الحديث

ولن نفصل هنا في كل هذه الأمور ، لأننا إنما أردنا من الاستشارة إليها ولتجديد السراج لمعالجة موضوع محدد ، ألا وهو ما يسمى أحياناً باسم « التراث الحديث » ، ذلك أن كلمة « التراث » أصبحت تستخدم ليس لفظ في الإشارة إلى ما تركه الأماة في مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك في الإشارة إلى ما يتركه جيل لجيل آخر ، في حين يعتمد كلاًهما على نفس المرحلة الحضارية . وهكذا فإن تراث أدب الدولة الوسطى في مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الأبريز في تلخيص باريز » فرغاة الطوطاوي و « الوشيلة الإبداعية » للشيخ حنين المرصلي هما تراث لنا بالمعنى الثاني . وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث مثابة صانعة ، ونعتمد أنفسنا على سبيل المعالجة بما نسميه بـ « التراث المصري الحديث » .

إن من أخطر مظاهر تفكك البنية الفكرية ، والبنية الاجتماعية بالتالي ، الذي يقع الآن تحت أعيننا ، هو هبوط مستوى الوعي بالاشتراكية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعي بالذات ذاتها ، فقد أصبحت وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحت نعيش على صمود كلمات أتنشأ من الحضارة الغربية وتقرننا بها وسائل الإعلام التي يبدو سوريا وكأن الشعب هو الذي يمتلكها ، بينما

هي سجننة الاهتمامات الغربية في معظم وقتها ، بل وتعمل في مصلحتها عمل الخادم - لما الماضي ، حتى الماضي القريب ، فإنه يتحول شيئاً فشيئاً إلى خيالات تزاد كل يوم افتقاراً إلى التفاصيل ، ويكتفى الشباب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطئ ، عن أحداث ماضينا القريب وشخصياته . فمن قاسم أمين مثلاً ؟ هو « محرر المرأة ! ومن أحمد لطفي السيد ؟ هو « فيلسوف الجيل ! ولو سألته عن الأول : « وكيف حور المرأة ؟ » (على زعم أنه هو « محررها » حقا) غاروا في الجواب ، ولعاروا في الجواب أيضاً أن سألته عن الثاني : « هو فيلسوف أي جيل وبأي معنى ؟ » ، إن هذه أحوال حال الشباب جميعاً ، وهي أيضاً حال كثير من المعلمين اليوم ممن يصحبون ، فيما يظنون ، بأزمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والعلمية بما فيها الجامعات ذاتها .

والا لنسأل أنفسنا دوماً عن السر وراء هذا للأحوال ، ونسبها منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو أن هناك سببين يفسران المقصود إلى جانب غيرها بغير حشك ، السبب الأول هو انتشار الوم القاتل الذي يوحى بأن الحضارة واحدة وإن (حضارة الغربية اليوم هي « الحضارة » (بال التصريف) ، وأن من أراد أن يكون « متحضراً » و « متديناً » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت نهاية تضيئها فإنها تقدم اليوم فكراً وفناً ناجحين (وإن كانوا للمع الحيرة فكر الانهيار وفنه) ، فإذا ما قورن بهما ما أنتجته الترائح المصرية منذ مائة عام مثلاً أو حتى منذ خمسين عاماً ، يند هذا الإنتاج ضئيلاً أو سافجاً إلى جوار « عملة » لإنتاج الغربيين و « عملة » فكان الأوزار التدريجي عن هذا الماضي مهما يكن قريباً .

السبب الثاني هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية في الأربعم تماماً الأخيرة مصحوباً ، في الخمسة والعشرين عاماً القليلة منا ، بانفعال المهتمين بشؤون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم وبياديتهم ، وشيئاً فشيئاً ، بتبيل الرزق من أسهل الأيوان وأكثرها ثمناً . والانحراط في مظاهرة الاهتمام بشؤون الحياة يوماً بعد يوم فأخذت تقل النظرة المتعمقة ، وأخذت تندس النظرة الساذجة فيما لا يحصل بالحاضر مباشرة ، لأن البحث في التراث يحتاج إلى تعمق وتفرغ وتجرد .

و الأعمال الكاملة ، لكل من جمال الدين الأفتاني وعبد الرحمن الكواكبي وحمد عبيد ورفاعة رافع الطهطاوي وقاسم أمين . وستتوقف هنا بالنظر الفاحشة عند هذه المنشورات الأخيرة .

٣ - أساسيات منهجية

ونفسر أولا لى أمرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكل موقع الرؤية فيما مختلف . أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهى من غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر (نظر كل من لهوى حملات تحجس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لآين عبد الحكيم ، هو من الأعمال التى تهدف فى النهاية الى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوضحت وأكثر مباشرة فى الحالة للمثابرة منها فى الأولى ، على الأقل لأول وهلة) . فهذه كل نشر للتراث هو هذا فى نهاية الأمر ، ولذلك فإن هذا المستوى يحتوى شحنة انفعالية واضحة ، تتصلب على معية معرفة الماضى لأنه ماخسبنا « نحن » . أى عند المبحورة التى أنصى للميدان ، وهى تخصص بأبيضا وأسودها معا .

أما المستوى الثانى فهو مستوى البحث العلمى . وهنا يصب على الباحث أن يتجره من كل اتجاه انفعالى ما استطاع ، حتى ولو كان ينتهى الى الأمة صاحبة للتراث . وفى هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان . من الهدفية عند نفس الشخص ، ولكن مسلوكة على المستوى الثانى ينبغي ألا يتأثر بهدفية المستوى الأول . وهنا تضع أيدينا على سبب جوهرى من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التى يقوم بها أشخاص غريباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوفر لديهم ، حينما يمشقون ، النظرة للحايدة الموضوعية التى تقع حقيق تكون بأزاء شيء ينتهى الى « الآخر » وليس الى ذاتنا .

ونقلنا هذا الى الأمر الثانى ، وهو أن موقف الباحث فى ميدان نشر التراث لا ينبغي بحال أن يكون موقفا دفاعيا تعجيبيا ، ولا شوه للتراث بمحض هذا الدفاع والتعجيب ، لأن التراث ينبغي أن يظهر على ما هو عليه بقدر الإمكان . والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغي للباحث ، من حيث هو باحث ، أن ينف من أجزاء من التراث موقفا هجويا أو تحقيرا . أن عثمان وعليا والجوارح ينتهون جميعا وعلى حد سواء الى التراث الشياشى

وسبب هذا الجور العالم لم يتمم من يعتنقون فى المشرقين عامة الأخيرة بتراث الفكر القصرى الحديث بسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظري مختلفة . وهذا بالإهتمام بالتراث ينطلق شمساه فى اتجاهين : الاتجاه الأول هو للبحث فى الشخصيات وفى المسائل ، ونذكر فى هذا المجال على سبيل الإستهارة اتصالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد القى حسن وحسن الجطار ، ولدكتور على الحديدي « عبد الله التديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزى بالتجار « رفاعة الطهطاوي » و « أحمد ططفى السيد » . والدكتور ماهر حسن فهمي « قاسم أمين » . والأستاذ محمد عبد القى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقي « روضة المدارس » ، الى جانب دراسات أخرى فى الصحافة وفى التربية وفى شخصيات عامة ، مثل على عيساوى وغيره . ويضاف الى هذا كله الرسائل الجامعية منها . نشر أو لم ينشر (وما نشر منها) والفكر الشياشى للإمام محمد عبيد ، « لأستاذ عبد القى محمد أحمد » .

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن أن تتم على نحو متين قوم الا يتوافر نصوص المؤلفين ، بل ولا تال إذا أضلنا . ويتوافر كل النصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضوع الإهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة . وكيف نفهم محمد عبيد إذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهريين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر الشياشى للحركة العمالية إن لم يكن بين أيدينا مؤلفات عبد الله التديم وأديب أسحق وحسين المرصفي ومحمد عبيد ؟ وكيف نفهم أحمد ططفى السيد إن لم نقرأه فى ضوء كتابات قاسم أمين وأحمد فتحي زغلول وغيرهما ؟ وهكذا فإن الاتجاه الثانى والأهم فى ميدان الإهتمام بالتراث انما هو نشر النصوص ذاتها .

وهنا أيضا نجد أمثلة على التشبث فى هذا الميدان ، وإن كان الإتيان هنا قليلا جدا ، والجيد منه أقل . ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمي حجازى التى منفتح اليها قريبا بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله التديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله التديم ومذكراته السياسية » . وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبيد وجمال الدين الأفتاني (بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة أخص منها بالذكر أحمد ططفى السيد فى « قبلة حياتي ») . ثم يأتي عبيد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عمارة تحت عنوان

(د) فحص النص داخليا وتبويب أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلي واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل .

أما تفسير النص فإنه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق المستمر على أجزائه . ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه في الإطار الزمني لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، ويبين مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى أن وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثيره من بعد تأليفه ، أن كان قد تم له تأثير ، وغير ذلك مما يناسب . أما التعليق فإنه كما أشرنا ينبغي أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الناحض من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لمباراة أو فقرة ، وربط أجزاء النص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفي إطار عصره ومن وجهة نظره . والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقارئ ، ويقوم التقديم والتعليق ، من بين ما يقومان به بوظيفة الخريطة السياحية والدليل للسياح الذين يضمهما السائح بين يديه وهو يقول في أرجاء موقع أثرى ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رئيس السائس مثلا . والنص بشر تقديم ولا تعليق هو كروية هذا التمثال في أمين أغلبنا اليوم : فهل تعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أي حجر نحت ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضعه ؟ مكان التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع في مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف السائق اليسرى الممتدة الى الامام ؟ وماذا في يدى الملك ؟ وماذا يلبس على جسده ؟ ولم كان صدره عاريا ؟ وما المكتوب على التمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا في ظهر التمثال ؟ ولماذا ؟ إلى غير ذلك . وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وإبراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده . وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية وعسوقية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص . وفي حالة تواجده أثر من مخطوط أو مطبوع فإن من مهمة التعليق المستمر أن يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعت الكتاب في حياة مؤلفه .

٣ - إن الناشر في خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبا لظهور آراء الناشر الشخصية في الأمور التي عالجهها للكتاب وذلك إذا كان المقصود من النشر أن يكون نقرا علميا .

الاسلامي ، وينتمي أحمد عرابي ومحمد سلطان هما إلى التراث السياسي المصري الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث ألا يتعامل على محمد سلطان أو أن ينتصر لعرابي . أما أن شاء أن يفعل ، وله أن يفعل ، فإنه لن يصيب في هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى أو مفكرا أو سياسيا ، وعليه أن يدلي برأيه الشخصي في غير مجال البحث للعلمي ، فالقاعدة الذهبية هنا هي :

الحقيقة والحقيقة وحدها هي المطلب

والحق أن هذه القاعدة الجوهرية هي التي تحكم كل بحث ، وهي التي تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث في التراث . ومن أهم هذه القواعد التي نورد التأكيد عليها في هذا المقام ما يلي :

١ - ينبغي أن نميز في وضوح بين « طبع » التراث و « نشر » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحي الواجب له (وهو المقابل لـ Edition في الانجليزية وغيرها) يعني ضبط النص ، وهذا هو معنى « التحقيق » ، ويعنى أيضا خدمة النص بالتوضيح المستمر . وهذا هو معنى « التقديم » و « التعليق » . أما « الطبع » فإنه مجرد نقل النص من مخطوطه الأصل ، أو من طبعة سابقة بعيدة ، إلى ورق حديث عليه حروف الطباعة . وينبغي علينا أن نكون صرحاء ، وأن نعترف بأن معظم مكونات ذلك الطوفان الذي أطلق عليه اسم « نشر التراث » إنما هو في الواقع « طبع » لتراث الاسلامي أو المصري الحديث لا أكثر ، وليس يحال « نشر » له بالمعنى الذي حددناه منذ سطور .

٢ - ويعنى « ضبط » النص أو « تحقيق » ما يلي على الأخص :

(أ) التثبت من نسبتته إلى مؤلفه .

(ب) تحديده حدود النص وبداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره إن كان قد نشر ، وطبعاته إن تكرر طبعه .

(ج) الرجوع كلما أمكن ذلك إلى المخطوط الأصلي ، أو إلى أقدم أو أوثق المخطوطات ، أو إلى آخر طبعة تمت في حياة المؤلف وبوافقه ، أو إلى أول طبعة على الإطلاق مع النظر فيها ، ومراجعة استمرام ترتيب مكونات ذلك المخطوط أو المطبوع .

شخص « محقق » تلك النصوص أو طابعها .
فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله ، وحينما يكون
العقل المصري ذاته في خطر يسقط كل تبرير
للسكوت أو للتساهل ، بل يصبح السكوت
والتساهل جريمتين . أن الحقيقة وحدها هي
الجديرة بالذكر وهي وحدها النتيجة المقيدة .

٣ - وثالث الأسباب في نقص تلك الطبعات
فحصنا لا يعرف التساهل أحمد خلف أن صاحبها
كثير التشويق بالنتائج الملى في للتحقيق الذي
يقول أنه اتبهم ويكرر الاشارة اليه الاشارة به
مرات ومرات .

٤ - ورابعها أن صراحتها توازي صراحة صاحب
تلك الطبعات نفسه ، الذي عاجب بعض الآخرين
مثل الدكتور محمد أحمد خلف الله والدكتور
سليمان دنيا ، الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده
الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها) والذي يقول
بالنقص عن نقرة الشيخ محمد رشيد رضا
لملفات الشيخ محمد عبده في جزء « المنشآت »
من « تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده »
يقول أن جهد رشيد رضا يتجلى « عن عمل
هزيل وشبهه ومعييب » ، تمثل في الجزء الثاني من
« تاريخ الأستاذ الإمام » (المرجع السابق ، ص ٢٠٣)
كما أنه يهتم نفس الناشر بالوقوع في « الخطأ »
(ص ٢٠٥) . وسيرى القاري معنا أن معظم
الأوصاف التي نسبها إلى عمل الشيخ رشيد
رضا ، بل أكثر منها ، إنما تنطبق على الطبعات
التي قدمها هو نفسه .

٥ - أخيرا ، فإنه قد سبق لنا أن حنفنا
بإيجاز سريع لهم مواقع تقدمنا لهذه الطبعات في
حضور صاحبها نفسه ، في أثناء ثورة أقالما مركز
دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ،
منذ حوالى عامين ، وكانت مخصصة لما يسمى
« بالعلم العربي الحديث » ، حيث إشرنا إلى أنها
مضللة ومضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب
وأن عندها خير من وجودها ، وأن تحقيق نوات
العقل المصري للحديث لا يزال في حاجة إلى أن
يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح . وقد
رد صاحب تلك الطبعات ردا لطيفا على ملاحظاتنا
تلك بأن قال : « أنها ركن مطبوعات » قد لا تجيب
البعض ولكنها تجيب البعض الآخر » .

ومن الوجه علينا ما هنا . نعم بالحققة أن
نقول أن صاحب تلك المطبوعات متحيز . أشد
الحاسية لشر التراث « بل قد يبدو أنه خصص
النية ومن دولته الاخلاص » ، وهذه كلها أمور
حسنة في نظر الجميع ، كسا أنه مهتم بنقضية

وهناك من ألوان « الطبع » ما يكون مقصودا .
الرد على النص ردا تفصيليا أو تفنيديا لفترة فقرة ،
وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل في عداد النشر
العلمي . ونفس الأمر كذلك منسج اتخاذ النص
وسيلة لاثبات آراء الناشر في الموضوعات التي
تحدث عنها مؤلف النص . أن الناشر ينشخصه
لا يهم القاري ، للنص في شيء ، لأنه مجرد خادم
للنص . فالتأدية الذهبية في هذا المقام هي : على
الناشر أن يكون كالحيث الشفاف الذي ينقبل
بأكبر قدر من الأمانة والصدق ما عليه الشيء
الأصل ، وهو هنا نص المؤلف . أما إذا غير
الحيث الناقل ، كالنظارة الملونة ، من معالم
الشيء للنقل ، فإنه لا يصبح آمنا ولا صادقا ،
ولا ينبغي الاعتماد عليه . وهنا يصبح النقل
ليس دالا على الشيء الأصلي ، بل على ناقله وحسب
وهو هنا الناشر للموضوع .

٤ - نقص « الأعمال الكاملة »

سبق أن إشرنا إلى أن نشاط الباحثين في مجال
نشر تراث الفكر المصري الحديث محسود إذا
قيس بشماطهم في تقديم الدراسات عنه ، وإلى
أن الجهد من هذا الاتجاه قليل جدا إلى حد
الندرة . وتمثل الآن للكتبات المستوردة للكتب
البيروتية بجلدها ضخمة يباع بعضها بفشرات
الجنهيات المصرية ، وعليها عناوين طانة هي
« الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعه الطهطاوى
وغيرهما ، كما سبق أن إشرنا في آخر الجزء الثاني
من هذا المقال . ونريد الآن أن نعرض لهذه
« الفشرات » (وسيتضح بعد قليل أنها مجرد
طبعات وطبعات « سبقة ») عرضا نقديا واضحا
صريحا . ويصلح في هذا الموضوع الصريح لي
ما يقرب من غايته واقتصرين النقاط فوق الخوف
يبدلنا إلى ذلك الأسباب والنواظير التالية :

١ - أولها وأهمها أن هذه « الطبعات » تشكل
ظاهرة مريبة في مجال للبحث العلمي وضطررا
حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك
على عقول الناشئة من الباحثين والقراء ، وعمل
أعمال الباحثين بجامعة ، الذين قد لا يجدون إلا
هذه الطبعات بين أيديهم ، فيصيب البحث الأدبي
والتاريخي والفكري أخطاء لا يسهل الشفاء منها
سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست
بذات قيمة حقيقية .

٢ - وثانيها أن موضوع دفاعنا هنا هو العقل
المصري ذاته ، وليس نقرة أخرى متارضة قام
بها آخرون ، وبالتالي فإن موضع الهجوم ليس

تلخيص ياديز ٢٠٠٠ ولأن تخرج بلاخطا من فراغ، بل عن خبرة بأدب التجامل مع النصوص، نرجو أن تكون قد طبقت في دراستنا عن « نيسيدون » لأفلاطون وفي « جحاكمة سقراط » الذي يصور دراسة لنصوص ثلاثة - محاورات له أيضا (القاهرة، ١٩٧٢) كما أننا عالجت بعضها من أفكار كل من رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عهده وقاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبي، أما في دراستنا عن « المبدأة والحرية في فجر النهضة الحديثة » (للبدد الثلاثون من سلسلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٠) أم في « المبدأة والحرية في الفكر المصري الحديث ١٧٩٨ - ١٩١٤ الذي يصدر قريبا .

ونشير من الآن إلى أن الملاحظات التي سنكتبها تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة » لأن الروح واحدة، ونفس اليد هي التي أعطت هنا هناك، كما أننا سنشير إلى أخطاء أولية جدا وقمت فيها تلك الطباعات . والحكمة التي ينبغي أن نستخرجها من ذلك هي : من لا يعرف أوليات السبائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كتابها، وللنصل الآن متعولين قول السرخان الكريم : « والله لا يستحي من الحق » .

١ - الخطأ بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق

أشرنا من قبل إلى معنى هذه الاصطلاحات، وتدعى تلك الطباعات موضوع حديثنا أنها تحوي تقديمًا وتحفيظًا وتعليقًا للوثائق المطبوعة . ولكن الواقع في ذلك، إذا استثنينا التقديم، على الرغم من أن الأغلب عليه هو السذاجة والانفصالية والرغبة في التفسير والتمجيد بغير انضباط . أما تحقيق النصوص، فإما أنه غير حادث، لأنه لا يرجع إلى المخطوطة الأولى (وأظهر مثال على ذلك مخطوطة خطي محمد عهده الأفغاني من بيروت التي سنشر في طهرسرد عام ١٩٦٣ ولن يذكر عنها الطابع شيئا لا في ولا الفهرسات المهمة التي استخدمها عام ١٩٦٦ وقيل عام ١٩٥٢ حتى طبع مؤلفات محمد عهده، وسنعود إلى هذا الخطأ مرة أخرى) بل لا يرجع أحيانا إلى الطبعة الأخيرة التي صدرت في حياة المؤلف، كما هو حادث مع نص « أم القسري » الذي لا يعتمد فيه على الطبعة الصادرة في حياة المؤلف والتي تسمى على خلافها باسم « السيد للفراني »، وإنما على طبعة حديثة صدرت في حلب ١٩٥٩ . ولأعمال الكاملة لمبد الرحمن الكواكبي، ص ١٢٢، وأما أنه يتم على أميس تصنيفها عجيب، كسبها

التقديم والتأخير، وقد يكون هذا أمرا حسنا . ومع ذلك فإن الحماسة وحسن النية والاخلاص أمور لا تكفي لإخراج باحث جيد ولا يستند فيها من أخطاء علمية شنيعة، كما أن الاهتمام بالتقدم والنوعية قد يكون حسنا على مستوى الرأي والسياسة، ولكنه يؤدي إلى أخطاء « ممجية » على مستوى البحث العلمي الذي ينبغي فيه توازن شرط التجرد المنهجي والابتعاد التام عن الأحكام الأخلاقية والذاتية . ونرجو أن يتحقق القارئ معنا أنه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث العلمي الحق وشروطه الضرورية .

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التي زخرت بها تلك الطباعات :

- ١ - الخطأ بين الطبع والنشر، وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق .
- ٢ - عدم الالتفات إلى جودة دور الناشر أو المحقق .
- ٣ - عدم مراعاة بعض الأساسيات في منهج التحقيق العلمي .
- ٤ - الانفتاح إلى الروح النقدية وسببها الروح القطعية .
- ٥ - التصبغ في الأحكام وسيادة النزعة الانفصالية .
- ٦ - التسرع في الأحكام والاستنتاجات .
- ٧ - سذاجة الفهم والحكم .
- ٨ - الإذعان .
- ٩ - إتمام الفئات وإدخال اعتبارات أيديولوجية وسياسية في أثناء تحقيق النصوص والتعليق عليها .
- ١٠ - ضالة خدمة النص في النهاية .

وسننصل الآن هذه الأخطاء والتناقضات، وسنركز في الأغلب، اختصارا، على الأعمال الكاملة لمبد الرحمن الكواكبي، القاهرة، ١٩٧٠، وعلى الأعمال الكاملة لإمام محمد عهده، بيروت، ١٩٧٢ . ولابد هنا من الإشارة، في مقابل هذه « الطباعات »، إلى عمل فهد نموذجي وإنما للنشر العلمي الدقيق، وهو كتاب الدكتور محمود فهمي حجازي، « أصول الفكر المصري الحديث عند الطهطاوي »، القاهرة، ١٩٧٤، الذي ضمنه نشره لكتاب « تخلص الأثر في

يحدث) . إن صاحب الطبقات لم يحقق شيئا في هذه الحالة المنيعة على الأقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس « التحقيق » فقط بل و « التحقيقات » كلها لهذا النص الترجمة المسكين .

٢ - علم الانتباه الى حدود دور الناشر

أشرنا من قبل الى ضرورة توافر شروط « الشفافية » عند الناشر العلمي الحق ، أي أن عليه ألا يوقف حالاً أو مشروها بين النص والقاري . وأن يكون الموضوع الوحيد الذي يحق له التدخل فيه برأيه هو إثبات ما يبدو له أنه اقتصر الى الاتساق اما في النص أو عند المؤلف ككل . ولكن ما نحن نجه طابع هذه « الأعمال الكاملة » يتدخل لإثبات رايه كلما سلحت مسانحة ، وكلما سمح للصر ، بل عنعما لا يسمح أيضا . فما هو ذا يسمح لنفسه بمعارضة رأي الكواكبي الذي يقول : « وهكذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سرقة بني أمية » ، فالتفتت على عهدهم الاحوال (ص ١٨) . ولما كان الطابع شديدة الحساسية بارزة هؤلاء « السراة » ، فانه ينتفض ليثبت حاشيا يهاجمهم فيه وينفي عنهم صفة أهل الحل والعقد « ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصي ، وروايه نؤيده » ولكننا نعرض عن أن يتدخل الناشر ليحصل من النص المأموس مطبوعة لإظهار آرائه الشخصية ، وكان في رسمه كتابه مقال بل كتاب بأكمله إن شاء يظهر فيه هذه الآراء . ونفس الأمر أيضا حين يتدخل الطابع في صفحات ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانباً الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التي اجتمعت بانباتها على حساب النص .

٣ - عدم مراعاة قواعد أساسية في التحقيق العلمي

أشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتماد على المخطوط الأصل أو الأقدم أو الطبعة المرفقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطباعات السابقة لبعض النصوص . وهكذا كان الحال مع « رسالة الوارديت » (« الأعمال الكاملة للإمام » ، الجزء الأول ص ٢٠٦) التي لا يذكر أين تقع بالضبط في جزء « للشعبات » عند رشيد رضا ، كما أنه لا يذكر أن رشيد رضا أخذها من الطبعة الثانية ، وهي المتداولة . ويحسن المشرع وكان صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد أن يفتح القاري من الرجوع الى مصادر أخرى ، وأن يجسمه بين أمسوار طبعة هو وحده .

سنتين بعد حين . كذلك فائنا سنعود في النهاية الى فقر تعليقات (أطباع) .

وما يدل على الخلط بين المفاهيم للناشر اليها تعليق صاحب الطبقات على طبعة لكتاب « أم القرى » صدرت في سلسلة « كتب ثقافية » ، يقول فيه : وهي كثيرها من الطبقات ، قد خلت من أي تعليق أو شرح أو تحقيق (ص ١٢٤) . وتتساءل : وما الفرق بين الشرح والتحقيق ؟ وليس صواباً أن التحقيق يأتي قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط أيضا قوله عن كتاب « التعليقات على شرح المواني للمفاتيح المضدية » ، الذي طبع باسم محمد عبده ونسبه اليه في وضوح رشيد رضا والامتداد الأكبر مصطفى عبدالرازق ، أن ذلك الكتاب « اما هو للأفغاني وإن جهده محمد عبده فيه اما هو جهده الصياغة بعد التلقي » ، ثم التحقيق والتعليق (« الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده » ، الجزء الاول ، ص ٢١٨) . فهذا القول متناقض ولا يسدل على ادراك لعني التحقيق والتعليق مما . فالنصف الاول من العبارة الأخيرة (هو جهده الصياغة بعد التلقي) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، وكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟

ودليل ثالث على الاستخدام للأجوف للكلمة « التحقيق » بل على عدم ادراك معناها ذاته ، أن صاحب الطبقات في مقدمته عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » كان قد أوكل ترجمة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية إلى شخص آخر . وكانها عن عليه أن يشترك مشاركا في عملية تسمى لو تفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : اما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للمصديقي (فلان) . . . لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموزعة لما ذكر في نصه من أسماء الأعلام » (ص ١٣٠ من الجزء الاول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧) . وإذا رجعنا الى نص تلك الترجمة في ذلك المخطوط (ص ٢٤٩ - ٢٤٦) وجدنا حقا حوالا لثلاثين حاشيا عن بعض الأسماء الأوروبية ، وخمسين آخرين ، كل في سطرين ، عن بعض الاسلاميين ، اما التعليقات المزعومة فانها لا تزيد على الأربعين حاشيا خصص قسم كبير منها لتعديد أرقام الآيات القرآنية (وكان حسنا هو قمة الجهد المتعلق بالتحقيق العلمي) . أما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدي كلى نفس نتيجة انباتها . وتأتي الآن الى هذه التعليقات المزعومة : هل هي أولا « تحقيقات » أم تحقيق واحد ؟ ثم أي تحقيق هذا ؟ النص مترجم عن الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسي ذاته ؟ أو هو ما لم

في « كافة » العصور وفي ظل « مختلف » الأنظمة ولكننا ننكر على البقن أن يكون هناك إنسان واحد قد توافر له ذلك . إن الباحث العلمي هو الذي يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلمه وعلى فكره قبل قلمه . ويظهر الافتقار إلى الحس النقدي من قول نفس الكاتب (ص ٢٦) : « وفي مصر وجد الكواكبي المناخ الحر والجو الصحي الذي يتيح له ، لا مبرر » (نشر أصول ومسودات الفصول ٠٠ الخ » . فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها بقليل ذات مناخ حر وجو صحي حقا ؟ وبأي معنى ؟ وفي أي ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل أن يقول هذا في بحث إمكان حدوث ضده ؟ إن من يقول هذا ، على ذلك النحو بغير تخصيص ، لا يتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن أن يؤمن على « تحقيق » تراثه وتفسيره .

ومن مظاهر الافتقار إلى الحس النقدي أيضا أن الطابع يستخدم تميزات مطلقة لا يطلقها من يمي معاني الكلمات ويزنها قبل إصدارها . يقول مثلا في نفس الكتاب (ص ١٠١) : « فهل بعد هذه الصور التي قدمها الكواكبي والآيات التي خطها بقلمه ، والقضايا التي أثارها وكثرها في كتابيه الخالدين « أم القري » و « طابع الاستبداد » ، شك في أننا بزاء عبقرية نادرة ، وبإدنا فضلي عبيد ، وصرح من صرح الفكر العربي التقدمي جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامي ، وأيضا التقليد والاحتذاء . » واننا لا ندرى سبب نسبة هذه « العبقرية النادرة » إلى كاتب مثل الكواكبي ولو كان الكواكبي هكذا فكيف منتصف محمد عبيد مثلا أو كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبي في آخر الصف إلى جالبيه ؟ وكيف ينسب كاتب مسيطر على قلمه وفكره « الصناد » إلى بناء فكري ما ؟

ونشير أخيرا إلى عجبوبة أخرى من غرائب سطور هذه الطبقات المفردة حقا ، حين يقول في نفس الكتاب (ص ٧٣) : « ونحن نريد أن نقول للذين سيبهرون أكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذي قلصه الكواكبي في نطاق الفكر الاشتراكي أن (كذا وكذا) . كما أنه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمي العربي الإسلامي الهادئ منذ أربعة عشر قرنا من الزمان ، ونريد ألا بالاعتراف بشيء : أن عقلنا المحدود لا يفهم معنى تعمير » سيبهرون أكثر من اللازم ، ولا نعلم أن العقاد سيهمونه . ثانيا : فإن الكاتب يقطع في هذا المكان وفي غيره أن الاشتراكية من تراث الإسلام السابق . ولأن نطلع نحن بفهم ذلك ، ولكننا نقول وفي غاية التواضع أن الأمر بعيد جسدنا عن أن يكون كما يصوره الكاتب ، ثالثا : من أين أتى له أنه كان هناك فكر عربي إسلامي

وسنشير إلى مخالفات أخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التعسف في الأحكام » . ونلاحظ أخيرا أن « مراجع » الطابع في شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهي تحوي العالي والرخيص ، وفيها مالا صلة لموضوع الطبع ، اللهم إلا بهدف إطالة ثبت المراجع أو إرضاء هذا المؤلف أو ذاك (مثلا الدكتور محمود قاسم) . ومن عجائب المراجع إثبات « مختار الصحاح » في « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٤٣٩ ، على أنه من « مراجع الدراسة والتحقيق » .

٤ - الافتقار إلى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من أخطر الأخطاء التي يتعرض للدور فيها المرشحون لقب الباحث العلمي ، وإن نصيب الطبقات التي نخصها هنا من ذلك لعظيم . ونعني بالروح النقدية الانتباه إلى أن المواقف ليست واحدة الوجه ، بل ممتدة الوجوه ، وإلى أن الرأي يقابل دوما الرأي الآخر ، وإلى أن اليقين نادر الحدوث في ميدان المعارف الإنسانية ، وبالتالي فلا ينبغي للباحث أن « يقطع » وأن « يجزم » وأن « يحسم » إلا في حالات نادرة جدا . وبعبارة أخرى فإن عليه دائما أن يترك الباب مفتوحا لعبد مختلف أو مخالف . فإذا نظرت في المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبقات وجدتها تزعم بما يشهد بسيادة الروح القطعية (أنظر مثلا في « الأعمال الكاملة للأمام محمد عبيد ، الجزء الأول ، ص ٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ - ٢٢٥ - ٢٢٩ - ٢٦٦ وبعين الدكتور أنور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول في رسائله الكبرى « الأيديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، أن نشرة « الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني » تعتبر وكأن لا وجود للشكوك . يصدر الكتابات الجسوية لهذا الأفغاني وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار إلى الروح النقدية . عذ طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه » .

ومن أعجب سطور تلك الطبقات التي تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة النزعة إلى الأحكام القطعية . ما يقول هامش ص ٢٥١ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » : « لقد أثبتت جميع تجارب الأمم في كافة العصور وفي ظل مختلف الأنظمة الاجتماعية ، أن أجهزة الحكم وأشخاص الحكم لا بد وأن يتصرفوا إلى سلوك الاستبداد . » الخ . ونحن نقسمه القراء أنه لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم

المشرق وبين الأتراك العثمانيين ، • وستجد أن النتيجة (ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبي) لا تعتمد على أساس ولا تخرج من المقدمات الزعومة .

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول القائلين بأن الكواكبي اقتبس في « طبائع الاستبداد » من كاتب إيطالي ، ويستند أنه يستخدم تعبيرات انضالية واعتبارات لا تقسم على دراسية للمؤلف الإيطالي ولا على دراسة مباشرة وتفصيلية لا كتبه المستشرقون الذين قالوا بذلك الرأي ، وكان الطابع يكتبي بهز وأسمه قائلا : « غير معقول ! » (ص ١١٨ - ١١٩ خاصة) وأن روح التصنف واستخدام « الأدلة الانضالية » يظهر بوضوح في سطور من نفس الكتاب (ص ٤١ - ٤٢) تقول : « وإذا كان هذا القدر كافيا في دفع الشبهات غير « العربية » الخاصة عن فكر الكواكبي ونضاله السياسي ، وفي دفع « الأدلة السلبية » التي يواجهها الباحث في هذا الموضوع ، فإن تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من « الأدلة الإيجابية » ، بل للفضة ، التي لا تدع مجالا للشك في أن فكرة العروبة يمثلها القومى الحديث ، قد بلغت عند الكواكبي حدا من النضج ودرجة من الوضوح تستحق إلى جانب الإبراز ، الفخر والاعتزاز . ولن نتحدث عن غرابة الفخر والاعتزاز ، ولكننا نشير إلى أننا لا نجد تمييزا لاستخدام تعبير « ولله الحمد » في هذا السياق ، ولا نرى أخيرا أن عقلا عاقلا سوف يوافق على النتيجة التي تنتهي بها تلك السطور ، والتي يريد الطابع فرضها فرضا ، لأن أي قراءة للكواكبي ستري فيه كاتبا ذا وجهة اسلامية في جوهرها .

وإذا نظرنا لأن في طيبة « الأعمال الكاملة » للامام محمد عبده ، وجدنا فيها العجب العجيب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمي الزعم ومعايره الدقيقة جدا ، ولننظر مثلا في اعتبارات رفض نسبة « رسالة الواردات » إلى الشيخ محمد عبده ونسبتها إلى جمال الدين الأفغاني . والاعتبار الرئيسي الذي يقول عنه الطابع في اعتزازه بنفسه أنه « حقيقة حامة استخدمناها ميسارا لتعيين نصوص الامام من نصوص غيره في هذه المرحلة الأولى من مراحل حياته » (الجزء الأول ص ٢٠٨) هذا الاعتبار هو أن الاستاذ للامام كان يلتزم السجع في أسلوبه في هذه الفترة من حياته ، بينما نجد أسلوب الأفغاني خاليا من هذا السجع ، • فقدمنا رسالة الواردات تلزم السجع ، وكل للرسالة تغلغ منه (ص ٢٠٧) ، ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة إلى الأفغاني أو إلى محمد عبده ، ولكننا

« تقديم » خلال كل مراحل تطور الثقافة الإسلامية ؟ ورأينا : هل هو فكر عربي أم اسلامي ؟ أم أن هذا يساوي ذلك ولا فرق ؟ وأخيرا وليس آخرا : فهل نهر الفكر العربي ، أو الاسلامي التقدمي وغير التقدمي « صادر » الجريان حقا على امتداد أربعة عشر قرنا ؟ فإذن إذن عصور الظلام ؟ وهل يدري من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

• - التصنف في الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمي الحق الاعتدال في الحكم والسعي وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتمحيصها قبل تحديد موقف ، والوقوف موقف الموضوعية واليعد عن الذاتية والموضوعية هي المانع الأول للتصنف في الحكم ، وتقصيد بالتصنيف ليس فقط إطلاق أحكام بغير تمحيص ولا نظر في الدلائل الممكنة كلها بل كذلك الاعتقاد على الاختيارات الذاتية . ونبدأ هنا من أحد عناوين تلك المجلدات الضخمة : « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » فلو كان الطابع متبها إلى مبدأ الموضوعية أو العياد لمسا استخدام كلمة « امام » في ذلك العنوان . ومن المعروف أن رشيد رضا هو الذي ساعد على نشر تعبير « الامام » و « الاستاذ الامام » ، فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه في الدين ، وله الحق في هذا ، ولكن من يدعي أن هذا اللقب قد أصبح له حقا مطلقا ؟ هل يراد أن نسي أن هناك من عارضوا الشيخ في اتجاهاته واصلاحياته في حياته وبعد مماته وإلى اليوم ؟ فهل سنغرض بالجبر عليهم أنه « الامام » ؟ أن الاختيارات الفاعل الشخصية في التعاطف أو التنافر لا ينبغي أن تتدخل في عمله .

ونعود إلى التصنف في الأحكام بمعناطلاتها بغير تمحيص ، لتجد تلك المطبوعات التي نغصها زخرفة بأشعة في ذلك . فانظر مثلا إلى قول « هامش صفحة ٢٥٣ من « الأعمال الكاملة » لعبد الرحمن الكواكبي » ، فإذا علمنا أن هذه الدعوة إلى « اللامركزية » كانت ذات انحصار ، وأنه كان هناك حزب عربي قومي يدعو لها في أواسط الحرب العثمانيتين حينئذ ، وأن مركز هذا الحزب كان القاهرة ، وأنه قد نظم مؤتمرا عربيا في باريس سنة ١٩١٣ ، إذا علمنا ذلك ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبي هذه (إشارة إلى نص يقول برفض « توحيد قوانين الإدارة والقوانين » في أرجاء الولايات العثمانية بسبب « اختلاف طبائع أطراف المملكة واختلاف الجهل في الجنس والامادات » بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين « حزب

يسلك الطريق العلمي لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته في الحذف والإضافة كما يشاء قانوناً ومقياساً .
ونقول أننا لا نعرف في مصطلح الطريق العلمي لتحقيق النصوص شيئاً اسمه « الإيثار » و « دأوم » ولا شيئاً اسمه « اليقين » و « أوف » .

وما انتهى التمسك ونتيجته المنطقية ؟ إنه التقوي به العمى ، وأكثر أشكاله سذاجة ما كان على طريقة « لا تقربوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفياً حين أراد الطابع أن ينسب إلى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوي اسماعيل في جريدة ميد الله التديم « الطائف » .
وإن من أثار إلى افتراض وجود شيء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذي يقول في عرضه لمجل ما يصره من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا : أخبرني بهذا الكتاب أحد تلاميذه الأولين (أي محمد عبده) وقيل إن السيد عبد الله التديم كان أخذ من التقليد نسخته في أثناء الثورة العربية ونشر عنه فصلاً في جريدة الطائف بتصرف أو يغير تصرف (تاريخ الأستاذ الإمام ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيده رضا ويعلق عليه قائلاً متفائراً : « ولقد بحثنا بحثاً طويلاً ومعضياً علناً نجد أسداده جريدة (الطائف) هذه حتى نحقق هذا القول الذي قاله أحد تلاميذه الإمام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات وأوراق من هذه للجريدة (ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للإمام الجزء الأول) . وقد قام بالفعل بطبع ما وجدته في جريدة الطائف ، وعالم يرض بتشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » (ص ٣٩٩ - ٤١١) . والحقيقة المجردة هي أن الطابع ، للمنى يفهم « التحقيق » فيها شديد السذاجة كما نرى من كلامه ، لا يفعل ما يفعل هنا إلا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيده رضا عن أحد تلاميذه محمد عبده الأولين ، ولا يعرف من هو ، ويعتمد هذا التلميذ المجهول ، ولكنه لا يريده فيما يبدو أن يصدق رشيد رضا نفسه الذي يعلن في غير محوش عدم تصديقه هو ذاته لقول التلميذ : « يرتفع نسبة ذلك الكتاب إلى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور في ذات النص : « ولم أسمع منه (أي محمد عبده) رحمه الله تعالى ذكره لهذا الكتاب وكنت أظن أنه لم يصنف شيئاً إلا قد أخبرني به ، لأنه قصص على تاريخه بالتفصيل وكتب إلى شيئاً مجعلاً منه كما علم القراء » .

نقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود المسجع أو عدم وجوده كدليل على نسبتها إلى هذا أو ذاك . ونضرب مثلاً : اليس « تخلص الأبريز » في تخلص ياريز » من عمل رعاة اللطفازي ؟ والم تنتج صفحاته في معظمها في التخص من أسلوب السجع ؟ فهل إذا رأينا رعاة يسجع في للقدمة ، ويقول : « إشار على بعض الأقارب والمجعين ، ولا سيما شيخنا المطار ، فانه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والإطلاع على غرائب الآثار ، إن أنه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أدله وما أضافه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة (ص ٣ - ٤) ، هل إذا رأيناه يكتب كذلك تسارع فنقول إن المقدمة له وباقى الكتاب ليس كذلك ، أو العكس ؟ أن الذي دفع الطابع إلى « أخلاق » الأدلة » اختلاقاً إنما هو روح والتصف . وتظهر منه المروج كذلك في رغبته القسدية في نفس رسالة عنوانها « رسالة المدير الاتسماني والمدير العقلي الروحاني » إلى محمد عبده (نفس المرجع ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩) ، وأصراره على أنها لعل مبارك ، مستخدماً هنا أيضاً مصداقاً للعلمي جداً . وهو مسجع السجع أو عدم وجوده ، وينسى الطابع هذا الاعتبار البسيط : إذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة في « الأهرام » على جزئين في العدد ١١ (الصادر في ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦) ثم في العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعزل واسمها بعد العنوان : « وردت إلينا هذه الرسالة من قلم جناب العالم للعلامة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » (تاريخ الأستاذ الإمام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثاني ، ص ٣٣) ، وإذا كان صاحبها الحقيقي هو على مبارك ، فلم تركها إذن تنشر وعلى على عشرين بينهما يصح الزمن الكافي لتتبيح أداة الجريدة أن إلى الرسالة له هو ، أي لعل مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع بنا أن نكتب افتراء « الأهرام » ومحمد عبده وعمل مبارك جميعاً ، وأن نصدق هو ؟ وإن نستطرد فن بيان الأدلة التحقيقية التي تتلوه بها صفحات هذا القسم (ص ٢٠١ - ٢٦٧) .

إن الطابع لا يرتكن إلا إلى ما يميل إليه هواه وكأنه قانون ومقياس ، ولهذا فلا عجب أن يستخدم تعبيرات عجيبة لا يصرها مصطلح للبحث العلمي ، حين يدعو القارئ مثلاً أن : **يؤمن كما نؤمن ويؤمن كما نؤمن** أن الذين نسبوا هذا النص (التعليقات على شرح الدواني للعقائد المضوية) إلى الأستاذ الإمام ، وروبوها مارتبوا على ذلك من آراء ، قد ضاهم التوفيق ، لأنهم لن يسلكوا الطريق العلمي لتحقيق النصوص (ص ٢١٨) . ونحن نقول إن للطابع قد خافه التوفيق لأنه لم

الأمنلة فأننا لن نتناول إلا حالات بارزة في مطبوع واحد هو « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » وبحسب ترتيب الصفحات : في ص ٢٠ - ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبي « كرجل دولة » ولم يكن الكواكبي في الواقع ، في حلب ، إلا موظفا أو تاجرا ، في حين لا يطلق تمييز «رجل الدولة» حقا إلا على العظام من القادة السياسيين ، وحتى إذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفي ، أي موظف الدولة ، فإن هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبي ، لأن للدولة كانت الدولة عثمانية ، في حين لم يكن هو في مدينة حلب لا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لفرقة التجارة ولجنة البيع في الأراضي الأميرية . ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة العبقرية مباشرة إليهم . وقد ظهرت هذه النزعة في حالة الكواكبي عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السندلية في تصديق نسب الكواكبي للزعوم إلى عن ابن أبي طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لإظهار شيء من التشابه ، لأن السبب الشريف كان منية الجميع ، وكان أي شخص قادرا على زعمه ، بل إن الطابع ليسعى هذا السبب ، بالدم الأزرق ، الذي يجري في عروق الكواكبي (ص ١٥٤) .

وفي نفس الأسطر (ص ٢٠ - ٢١) يحاول الطابع أن يرد على من قال (وهو الدكتور بطرس خالي في كتابه « الكواكبي والجامعة الإسلامية ») إن الكواكبي لم يعرض للأسباب الاقتصادية ضمن أسباب مرض للجمع الإسلامي ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يمارض هذا ، بل يشير إلى بعض مشروعات لا تدري مدى مشاركة الكواكبي الفعلية لن في الدعوة إليها أو في تنفيذها . ثم إن الأعمال التي قد يكون له يد فيها شيء ، والنصود الاقتصادي لتصور الجمع الإسلامي السابق شيء آخر . وهذا الأمر الأخير هو ما لم ينتبه إليه الكواكبي بالفعل .

وفي صفحة ٣٠ يقول عن السكواكبي أنه « المثقف الكبير صاحب الفكر الموسوعي الشامل » ولستأ نعرف إن الكواكبي كان يزيد على أن يكون رجلا مهتما بأموار دينه وجمعيته هي وجيب . ومن للتصويرات (السياسة) التي تدل على استخدامه غير سهلي لغة . قول الطابع مثلا : « فهو كمنكر عربي إسلامي تجسدت لديه حسيطة عقلانية من دراسة للجمع العربي » (ص ٦٦) . فما مكان العمالية ؟ أم هي نزعة التفخيم السندلية . ونفكر مثلا آخر أوقع على السندلية الغربية التي

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثاني من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتاه ، وهذا هو التشويه الممد ، ويسارع إلى نشر شيء لا يحمل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا إلا ليرفضها على الفور . ثم يسمى الطابع ما فعل « تحقيقا » !

٦ - التسرع في الأحكام

وهذه النقصية ترتبط بالطبيعة مع سابقتها . لأن التصنف يولد التسرع . وأعظم ضاحك على هذا التسرع هو فحصى عناوين تلك المطبوعات جميعها ، حيث تدعى أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين . ولو كان الطابع يعرف أن سمة ضرورية من سمات البحث العلمي تسمى « الثاني » ، وأن أخرى أسماها « الجزء » ، لما استغنى هذا التعبير اللطمان . والواقع أن هناك خصوصا جديدة ظهرت نسبتها إلى عبد الرحمن الكواكبي ولغزت منذ سنوات في مجلة «الكاتب» المصرية ، كما أن كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم أمين يدري أن فضيته (أي احكامه لقضائية) جديرة بالنشر ، وأن البحث الدقيق في جرائد النصر قد يؤدي إلى اكتشاف تصوص جديدة له . أما عن مؤلفات محمد عبده فإن الطابع لم يكلف نفسه عنه النظر في ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من يحول في فكره بين المصريين ، وهو مستأذا المغفور له الدكتور عثمان أمين (والله للسكر المصري ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٣٦١ - ٣٦٤) . وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التي صدرت عن محمد عبده جميعا وأكثرها عمقا وشمولا) ، بل لم يتكرم بإثبات بعض عنوان هذا الكتاب فيما أسماه « مصادر التحقيق والدراسة » (آخر الجزء الأول من الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، ص ١ - ٥) . هذا في حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، إلى أربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال منطلوطة ويحتفظ بمظلمتها في مكتبته . فهل يؤمن مثل هذا الطابع المتعجل والتصنف ؟ وسنعود إلى حديث مشابه عن إحدى رسائل الشيخ محمد عبده التي بحث بها من بيروت إلى جمال الدين الأفغاني .

٧ - سنداجة في التصود والحكم

الحديث في هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التقديم والتعليقات في تلك الطبعة تمتلئ بمائلة على هذه السنداجة . ونظرا لسكونة تلك

٤ - انبعاثاً فقد سبق لنا أن إشرنا الى زعم الطابع الملحق أن الكواكبي وجد في مصر للناس الحر والرجل الصعي (ص ٢٦) ، وها هو يناقض نفسه في هذا التعليق للامع وينفي نيل المصريين الحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذي يتحدث في كل مناسبة عن الاشتراكية والتقدمية والثورية ، أنه يقول في الهامش الثاني (قصيرة) إقطاعية رأسمالية . فهل يمكن القول حقاً ان روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ما كانت إنجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تتجمع صفة الإقطاعية مع صفة الرأسمالية؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع في هامش ص ٣ ص ٣٢٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة إن الحقائق نسبية غير مطلقة » ، وإنا لنشكره على تنبيهنا إلى هذا الاكتشاف الذي عجز في عدم الأوائل ولم يناقشه مؤلفو الأدب في عصر الانهيار الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بتوره إلا الأواخر في زعمه ، ولكننا ننبه هنا فحسب إلى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة .

٨ - الادعاءية

يستطيع القارئ المتنبه للطبعات موضح الفصل أن يرى في سهولة أن البطل الحقيقي فيها إما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم للتفخيم في ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والمضاء والنصب الذي بذله في هذه الطبعات . وهو يسميها بطبيعة الحال بتحقيقات وتعليقات ، ولا ييخل على نفسه بإعلان للرأي والارتياح عما صنع ، وعن حسبه لهذا الأمر أو ذاك (راجع كاملة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لمبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١ ، للأعمال الكاملة للامع محمده عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ . والطابع يجمل في هذا الموضع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو إدراج كتاب « المصريين في إطار تطور قاسم أمين الفكري » ، فعمل من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي .

حد الاعتدال الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : « والذين قرأوا عن الكواكبي ، دون أن يقبلوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفافته إنما انجلت في كتابه » طابع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، بل ٠٠ الخ . فقد نستطيع أن نقول إن عبقريته وكفافته انجلت ، أي ظهرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول أن شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ إن هذا المثال لا يعني أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن إلغائها عنها ، لأن موجة الحاسية التي تدفع بسفينة الكاتب تمعنه عن الدقة وعن التحري بل عن التفكير البسيط في معاني التعبيرات .

وبينما يتحدث الكواكبي (ص ١٤٠ - ١٤١) من عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك (ص ١٣٩) حين تحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للدين فيهم ويلفهم - فنقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا اذ الطابع يقفز وقد أحس دأماً جارفاً إلى اثبات تعليق من تعليقاته « المبكرة الصلاة » ويقول بالنص : « والأشارة هنا لعرب للشرق ، أي العرب الشماليين يومئذ . وإن هذا لأكثر من سذاجة » .

وتظهر سذاجة ثلثي وانفعاليته وافتقاره إلى الروح النقدية بل إلى مجرد الانساق مع الذات ، في تعليق له على أحد فنصوص من ١٥٥٠ ، يقول فيه : « ليس حقاً أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا الأمن على أنفسهم والأموال والحرية في الآراء والأصنام ، لأن الكواكبي يعني أنهم نالوا ذلك رغماً عن أنفسهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين » ، ونلاحظ ما يلي :

١ - أن الملحق يمارس المؤلف كأنه هو وحده القادر على فهم الأمل لمقاصد المؤلف .

٢ - وحتى لو كان هناك « ارغام » في نيل الأمن والحرية ، فهل ينبغي هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ - وألم يكن الجدير بالتعليق - حساً هو الإشارة إلى علاقة الكواكبي الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية (الخديو) والسلطة الفعلية (كرومر) في مصر في وقته ؟ أم أن هذا سيشوه على الطابع الصورة البراقة للصلاة التي يريد تقديمها عن مؤله ولو كان فيها غض الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٩ - أقام الذات

وقد سبق أن أشرنا إلى حالات لهذه النقيصة .
ونقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسي .
ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة
لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد إثباتها لغرض
أو آخر . فحينئذ يقول الكواكبي : « دخل
الفرسناويون الجزائي منذ سبعين عاما » ، فانه
يحق للمعلق أن يضيف تعليقا : « أي في سنة
١٨٣٠ » والكواكبي يكتب هذا في سنة ١٩٠٠ »
ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام
١٩٦٢ بعد استشهاد أكثر من مليون من الشهداء
(ص ٤١٩) لقد اخترنا هنا مثلا حسنا يضي
الشيء على أقام اهتمامات الذات عند الطابع ،
ولكن الواقعة ذاتها هي اللادة : فلا ينبغي للناشر
أن يفهم اهتمامات الشخصية على النص . ونذكر
مثلا آخر ولكنه أشنع (نفس الكتاب ، ص ٢١٠)
فالطابع يريد بأي شكل من الأشكال أن يستقل
على آراء المؤلف شيئا يتم به هو شخصا ، وهو
القول بالاشتراكية . ومسئوف يتبين القارئ
المنتبه لكتابات الكواكبي أن كلمة « الاشتراكية »
لا تأتي على قلبه على الإطلاق إلا كصفة وبمعناها
اللفظي المحدود ، وليس بالمعنى الذي أخذته في
الفكر الاقتصادي الغربي . ولهذا يهاجم كل البنا
الكتاب الذي حاول الطابع تقسيمه حول اشتراكية
الكواكبي المزعومة . ولكن رغبته في اثبات
الاشتراكية للكواكبي تولد رغبة في الاعلاء
مها ورغبة في تنفيه آراء الاشتراكية في
العرب في المرحلة السابقة على ماركس . فيقول
الطابع : والذين قرعوا من الاشتراكية الخيالية
قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا
اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه
الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، وهم
هزأوا وضحأوا أفكارها ، بل وسادجتها في
كثير من الأحيان ، سيذهبون لفيساب آراء
الكواكبي عن أن تنصرد أي حديث عن الاشتراكية
أو العروية أو غيرها من القضايا التي تقمها
اليوم إلى أمنا . فهل يمكن أن نثق في فهم من
يقول مثل هذا الكلام وفي أحكامه ؟

١٠ - هم خدمة النص الا بتوافه

وهذه هي قمة النقائص ، ولكنها نتيجة طبيعية
للقائض والاختطاط السابقة . فمن لا يعرف
للقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر
ولا عهده ، ومن يهتم بذاته وليس بالمؤلف
وبالنص أولا وآخرها ، لن يستطيع أن يفهم النص

الا بتوافه . وليس على القارئ إلا أن ينظر في
تعليقات الطابع في شتى طبعاته ليجد أن كثرة
مها هي مجبى إثبات لأرقام الآيات القرآنية
(كل تعليقات تحرير المرأة » لقاسم أمين لا تزيد
على ستة وستين ، منها اثنا وثلاثون لأرقام
الآيات) ، وكثرة أخرى مما يهم الطابع شخصيا
ولا يفيد النص ، وبعضها تعريف بشخصيات
استقى من أسهل المراجع ، أما ما يعنى على فهم
النص ومقاصد مؤلفه فانه أن نجد له أثرا أو
يكد . فانظر مثلا إلى نص من أهم نصوص
الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من
بيروت إلى جمال الدين الأفغاني في عام ١٨٨٣
(الأعمال الكاملة للإمام ، الجزء الأول ، ص
٥٧٥ - ٥٧٨) ، نجد أن الطابع يعلق عليه
في هوامش عشرة لا تزيد ، وأكثرها لا أهمية
له ، وأطولها من معز الدولة البويهي ! وهو
لا يذكر شيئا من النص الأصلي لذلك الخطب
الذي نشر كاملا لأول مرة في طهران سنة ١٩٦٣
ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال
الدين الأفغاني . ويعلم من لهم معرفة حقيقية
بفكر الشيخ محمد عبده وبالأفغاني على السواء
أن التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق
أضعاف أضعاف حجه ، لأنه لا يتناول وحسب
نوع علاقة محمد عبده بالأفغاني ، بل كذلك
بعض ظروف الحركة العربية ومآل بعض أتباع
الأفغاني بعد نفيه . ولو كان الطابع باحدا علميا
على الوجه للصحيح كان قد وصل إلى إليه . عام
١٩٧٢) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت
ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق في
لنن أحدث رجة كبيرة في الأوساط العلمية وأنهم
فيه كلا من الأفغاني ومحمد عبده بالخروج على
الدين ، ولرأى أنه يعتمد أكبر اعتماد على هذا
الخطاب الذي نشره رشيد رضا ناقصا ونقله
عنه الطابع بينما نشر كاملا عن مخطوطة الأصل
في مجموعة الوثائق للشار إليها . ولكن الطابع
لا يعلم شيئا من وجود هذه الدراسات ولا عن
مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوى خطايا آخر
مها كتبه تابع آخر للأفغاني هو إبراهيم المغانم
من بيروت أيضا ويشير إليه محمد عبده في خطابه
ذلك .

وليت الطابع اقتصر على النقائص عن خدمة النص
في عمله ، ولكنه مد يده لتشويه بعض النصوص
أيضا ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمي »
(للزعوم) . ولنضرب مثلا أو مثالين . فما هو
(نفس المرجع ، ص ٢٤٥ - ٢٤٦) يريد نزع
فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين
ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده معا على

• - كلمة أخيرة

نرجو أن يكون قد اتضح مما أوردناه من شواهد نصية ، وهي أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك الأعمال الكاملة لا تستوفي شروط البحث العلمي ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدي الفاية الحققة من النشر وهي خدمة النص ولذا كنا ركزنا النظر على ما صدر في تلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرهب القارئ من تكرار ذكر الأخطاء التي لا تقع فيها في العادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر على بعض أجزاء تلك المجموعة ، فإن ملاحظتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك (دفاعه الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني وقاسم أمين) ، لأن مصدر الضغط واحد . ولهذا فأننا ندعو للباحثين إلى أن يرجعوا إلى الطبعات الأصلية السابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يد متعصبة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو للقادرين الأمتاء من المهتمين بثرات الفكر المصري الحديث إلى أن يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرنا عليها حقيقيا إلا في حالات مسدودة نادرة . كما أننا ندعو إلى انشاء مركز لدراسات الفكر المصري الحديث ، ينظم جميع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دراسته متكاملة وشاملة عنه ، ويشتترك في نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة بميدانه ، فذلك أولى أن يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

نفي نسبتها إلى الأول وأثبتها الثاني ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمي المزعوم الذي يعيد «الحق» إلى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول في صلب الموضوع ، المناقشة أدلة الطابع وهي تصفية ، فأننا نقول إن « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ في حياة محمد عبده ، ولا نعرف أنه احتج وقال إن هذه الفصول في أهل سنكتب محمد عبده وقاسم أمين مما تصدق الطابع ؟ ثم انظر إلى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بك أمين » (الأعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول ص ١٣٥ - ١٨٦) ، فقد غير من ترتيب فقرته الأصلية التي قام بها صديق مقرب لقاسم أمين هو أحمد لطفي السيد ، منذ عام ١٩٠٨ ، دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا (راجع ص ١٢٨) لهذا التغيير في الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده لكلمات قاسم أمين ، وهو مايسارى خلق أنفاس النص وللوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارئ من حرية الفهم (راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التي عنوانها الطابع بكلمة يحبها كثيرا وهي المبكرة) ومرة أخرى ننبه إلى أن الناشر لا ينبغي أن يتدخل في النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه إن فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شيئا له .



● ● ● في العدد القادم

- شكرى عياد . مؤلف من البنيوية .

- لوسيان جولمان . موسيولوجيا الأدب .

- عز الدين اسماعيل . مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

فصول



عزري القاري:

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذي يصدر من

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رشاد رشدي

القصة

مجلة الإبداع الأدبي

والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

شروت أباطة

الثقافة

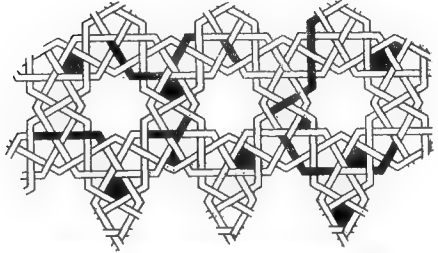
الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي

يمكن الحصول على أعداد المجلات
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالمحافظات

تراث الإسلام



تصنيف: شاخت ، بوزورث

عرض: محمد أيودومه

● ● يتكون كتاب تراث الإسلام من مجموعة أبحاث ألفها جماعة من المشرقين تحت إشراف المشرق الثاني جوزيف شاخت ، الأستاذ بجامعة كولبيا سابقاً ، لم تولى بقه وفاته اتمام تحرير الكتاب وإخراجه الأستاذ كليفورده ادموند بوزورث ، الأستاذ بجامعة مانشستر بالانجلترا ، مؤرخها تصديره له بعام ١٩٧٣ .

ظهرت ترجمة هذا المصنف الكبير ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة ، التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في ثلاثة أعداد من عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) كل عدد يحتوي قسماً من الأبحاث . ترجم القسم الأول (٨ رقم في السلسلة) الدكتور محمد زهير السهموري ، وعلق عليه وحققه الدكتور شيباكي مصطفى ، أما القسمان الثاني والثالث (رقم ١١ ، ١٢ في السلسلة) فقد قام بترجمتهما الدكتور حسين مؤنس ، وإحسان عسدي العبد ، وراجع الكتاب بإسماحه الثلاثة الدكتور فؤاد زكريا ، كما شارك في مراجعة بعض الفصول نخبة من الأساتذة المختصين مشغل

الدكتور محمود علي مكي ، الثاني وراجع فصل الأدب ، والدكتور محمد عبد الهادي أبو ريد ، الذي راجع فصل الفلسفة وعلم الكلام والتصوف بالقسم الثاني ، وقام الأستاذ زكي المحسن ، أحد شيوخ المارفين بأمر الموسيقي العربية في مصر ، بمراجعة ما الخلق على المترجمين في فصل الموسيقى بالقسم الثالث ، بالإضافة إلى معاونة الأستاذ خوان بيرت ، الأستاذ بجامعة برشلونة ، فيما يتعلق بالفلك والرياضيات بالقسم الثالث أيضاً .

« نحن لم نعلم على ترجمة الكتاب لانه اعجبنا ، ولانه المؤلف الذي لا غنى عن قراءته .. ان الهدف من نقله الى العربية ، ومن وضعه بين ايدي القراء العرب والباحثين ، اما هو فقط مجرد مصروفة ما يقال على الطرف الآخر من حدوده ، الهدف هو معرفة الآخرين وحدود معرفتهم لنا ووجهات نظرهم فيما ، وليس معرفة الفسنة والخراب من التعصب في فهم الحضارة التي تقلد تكويننا » .

وعليه فهو تقديم لوجهة نظر غربية ، وكشف لها ومحاولاتها انقاص قدر التأثير الاسلامي فكريا وعلميا دون جدوى ، لكن - الذي يشد انتباه قارئ الكتاب - بعيدا عن روح التعصب الاعوى - هو التفاوت على صفحاته بكتاب تبيين كلماتهم عن سمة اطلاعهم بما يشتملونه من مصادر ومعلومات دقيقة في التحليل والاستنباط للحقائق ، كما هي ايضا دقيقة في محاولاتها الخفية بيننا ، والظاهرة حينها آخر ، في التشكيك والمغالطة .. الشيء الذي جعل مترجمي الكتاب في بقطة تامة للآراء الواردة فيه فلم يتركوا فقرة تحتاج الى التحليل او التعليق او زيادة الايضاح الا اتواها ، فجاء الكتاب بنصه المترجم وحواشي ترجمته مكتمل الجهدين .

جهد اصحاب المتن الاصل الانجليزي وجهه من قام بالترجمة اللغوية ، حيث اعتقد اصحابها - في توضيح افكار المتن - لا على المصادر التي رجع اليها المؤلفون الاسليون فحسب بل زادوا عليها لبعض اقتراحاتهم وتجميع ما وقفوا فيه من احكام خاطئة .

● ملقا تعنى كلمة تراث وكلمة اسلام :

في الصفحات الاولى من الكتاب يوضح لنا المشرع على تصنيف الكتاب ان كلمة تراث تعنى اسهام الاسلام في انجازات النوع البشري في كل اشكالها ثم في اتصال الاسلام وتأثيراته على ما يحيط به من العالم غير المسلم ، ويريد المترجمون ايضاح تلك الكلمة بقولهم : « انها لا يجب ان نفهم هنا بمعنى الاثر الذي مات صاحبه ، ولكن بمعنى ما قدمت هذه الامة او تلك الى الانسانية من خير ، وما اخلقت الى خصائصه انسانية البشر من قيم ، وما اكرمه لها من انجازات » .

اما كلمة اسلام فتستعمل بكثرة من معنى ، فهي قد تأتي بمعنى الدين الاسلامي ، او بمعنى المسلمين او بمعنى للتاريخ الاسلامي ، امة فيها يتجسدت بوضوح كتابنا هذا في معنى عبود الاسلام ، وايضا ، وعلى وجه التجديد « القرون الوسطى » الاسلامية التي تصعد اليها معظم مظاهر تراث الاسلام .

● منهج الكتاب :

وكما يفهم من اسم الكتاب فانه يتناول عصورا مختلفة من تاريخ الاسلام ، ولكل حقبة تفكيرها وعظماؤها وصراعها ، من حيث الزمان



ومن الضروري أن يتضح لدى القارئ أن هناك كتابا كثير يحمل العنوان نفسه (تراث الاسلام) ، كإن قد اشرف على وضممه السير توماس أرنولد ونقل الى العربية في القاهرة منذ أكثر من أربعين سنة ، لكنه يختلف اختلافا كبيرا عن الكتاب الذي بين أيدينا الآن ، فمعظم الفصول غير الفصول ، والقليل فقط هو المائل ، مثل الفصول المتعلقة بالعبادة والأدب والقانون وعلم الكلام Theology والعلوم الطبيعية والموسيقى ، والجدير بالذكر هو ما أضيف لهذا الكتاب من دراسات اسلامية أكثر شمولية ، وابحاث تؤكد أهمية المالحجات الجديدة لدراسة الاسلام وصوره .

اشتمل الكتاب صلي عشرة فصول ، خمسة منها في القسم الأول ، وثلاثة في القسم الثاني ، وفصلين في القسم الثالث ، تتناول جميعا الحديث عن تراث الاسلام ، عدا فصلين : الفصل الأول الذي استقصى فيه كاتبه « مكسيم رودنسون » الصورة الغربية للاسلام والمسلمين خلال أربعة عشر قرنا ، وعلى الرغم من تعامله وقسوته فقد جاء ممتعا ، يستوقف قارؤه ما حشد فيه من مراجع وأبحاث ذكرها في الكتاب ، كما يستوقف القارئ ايضا تلك التعليقات والملاحظات العلمية التي رد بها المترجمان على آراء الكتاب في هامش الترجمة ، ملعين سبب الهجوم من الكاتب على الاسلام في بعض الفقرات بأن الكتاب يرمسه « غريم جرف في مجريه ومضمونه ومزاه » ، عدا مسلم حندي واحد هو « عزيز أحمد » وبالتالي فلم يظهر الاسلام الا تجد فيه اصفاء له . ثم الفصل الثالث الذي يتحدث في رسم عبود عالم الاسلام والجاهات توسعه أو انكماشه في أفريقيا وآسيا . وقد كتبه أريسة من الباحثين ، وتناولوا فيه مواضيع مهمة ، لكنها لا تدخل ضمن خطة الكتاب المتعلقة بتراث الاسلام ، فضلا عما تمثله من خيانة الفهم لحقيقة الاسلام والعبود عن روحه ولبي .

وقبل أن أبدا في عرض أقسام هذا الكتاب أود أن أشرح سؤالا ربما يرد على ذهن القارئ في إثناء قراءته هذه البطوره وهو « لماذا اختارته عرضي هذا الكتاب مع ما تجعل يضفي بصيصه الاسلام من عباءة وتبريج ؟ .. والإجابة قد تكلف المترجم باغاثي منها في القسم الأول حينما قال :

الجديدة التي تزعمها الأتراك ، وتبدأ بصفة
مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الإسلامي ...
فالاستشراق • إلى أن يأتي القرن التاسع عشر
بنزاعه واتجاهاته النفعية الامبريالية حيناً ،
والرومانسية حيناً ، والعلمية المتخصصة حيناً
آخر .

والفصل الثاني يتحدث عن الإسلام في عالم
البحر المتوسط • وحذف هذا الفصل - الذي يدها
مؤلفه • فرانسيسكو غابرييل • بمغالطة وإحكام
خاططة حول منطقة ظهور الاسلام من حيثوصفها
بالتخلف ، ثم يجعله الاسلام - ظاهرة محلية •
تتحول إلى « دين كوني » ، لم يفت المترجم
التعليق عليها وإرجاع سببها إلى روح التعصب
المسيحي) - دراسة أثر الحضارة الإسلامية
وتراثها في العالم الغربي المثل على البحر المتوسط
الذي قدر لبعض بلدانه أن تصبح أراضى إسلامية
دائمة ، كما قدر لبعضها الآخر - وإن لم يصبح
ضمن البلاد الإسلامية - أن يتعرض بحكم الجوار
إلى التأثير بالحضارة الإسلامية • وهذه البلدان
هي شبه جزيرة أيبيريا وصقلية وكريت ونسجم
كثير من أراضى البلقان واليونان ، وذلك بحكم
اتصالها الوثيق بالإسلام • أما البلاد التي تأثرت
ولم تكن تحت السيطرة فهي فرنسا وشبه جزيرة
إيطاليا وأوروبا الوسطى Mitteleuropa
وكل البلقان •

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الإسلامية لتلك
البلدان الأوروبية وما نتج عنه إلى حقيقتين ، أولاهما
تتعلق بالإسلام في أصوله العربية الرئيسية ،
التي تمثلها عنصر بربري ، وهي تغطي العصور
الوسطى • أما الثانية فهي تتعلق بأوروبا الشرقية
والإسلام فيها هو اسلام الأتراك • وزمنها واقع
ضمن العصور الحديثة • وقد قدمت الحضارة
العربية في الحقبة الأولى أخصب ثمار تراثها
الثقافي الذي كان له بالغ الأثر في الغرب
في المستقبل • ومهما قال المؤلف من أن
الثقافة الإسلامية هي مجرد تمثيل للثقافات الشرقية
السابقة لها ولعناصر من الثقافة الهلينية ، فهذا
لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهائلة
الوطنية • بل يلقى الاتهام في وجهه من يهين
الحقيقة حقها • أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها
أفقر وأقل ، على الرغم من أنه دام عدة قرون •

أما الفصل الثالث ، الذي لا يدخل في حدود
تراث الإسلام • فينتقل بالحدوث القصوى للإسلام
في أفريقيا وآسيا ، خصوصاً اتجاهات توسعه أو
انكماشه في أفريقيا وآسيا ، متناولاً من خلاله
آسيا الوسطى والهند واندونيسيا •

وقد ذكرت أننا إن مسلماً واحداً فقط هو الذي
شارك في هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمد » ،
صاحب الجزء المتحدث عن الهند في هذا الفصل ،
الذي يقول فيه : « ففي الهند وجد الإسلام نفسه
وجهاً لوجه مع دين من أقدم الأديان • وحضارة •
أقدم الحضارات في العالم هي الهندوسية •

والكان • فالمجتمع البدوي قبل الإسلام يختلف
عن المجتمع الإسلامي ذلك الاختلاف الذي تولدت
عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقي هو عدم
التوازن بين العادة والمعتقد في كل حقبة على حدة
لذا فقد درس الكتاب الإسلام على أنه حضارة
وليس بوصفه ديناً فحسب • فهو كما قدم لنا
الفقه الإسلامي ، قديم أيضاً فصولاً كثيرة تتناول
مظاهر التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي
الإسلامي ، والفن والمصاولة والطب والعلوم
الموسيقية الإسلامية •

أما الأمر الذي يجب التنويه به هو اقتصر
الكتاب على الإسلام السني فقط ، كما اقتصر
على حقبة تقتصر على العصور الوسطى من التاريخ
الإسلامي ، إلا ما ندر في بعض الفصول ، وعلى
الخصوص الفصل الأول الذي يتحدث في موضوع
« الصورة الغربية والدراسات الغربية الإسلامية »
والذي لا ينطبق عليه - بحسب طينة الأشياء -
التحديد الزمني الذي يقوم عليه الكتاب •

● أقسام الكتاب

القسم الأول : يشتمل هذا القسم كما سبق
أن ذكرنا على خمسة فصول : صورة الإسلام عند
الغرب مبتدأ بالصصور للوسطى وما انتشر
خلالها من أساطير مشوهة ومهينة للعرب والمسلمين
على أنهم شعب بدوي عرف بالسلب والنهب ، علاوة
على أنه غير مسيحي ، ثم ما تلا ذلك في القرن
الحادي عشر بعد انقضاء الحروب المحلية في أوروبا
وتكوين الوحدة الايدولوجية في العالم المسيحي
لواجهة العدو المشترك وهو العالم الإسلامي
الذي السمت رقعته وازدادت قوته • وبالرغم
من هذا التقدم والتطور الذي أحرزه المسلمون
فإنهم ظلوا في نظر الكثر من أمثال آدم ييسد
المعروف بالمجمل (وهو راعب . إنجليزي موسوعي
المعروف في ١٧٣٥م) والذي ساهم « البلد الفرنسيون
Les Sarrazins » وهم الوياا الموحجس الذي
غرب ملكة بلاد الغال •

ثم يأتي دور الحروب الصليبية وما حدث فيها
من انتصار للمسلمين عسكرياً وخلفياً • ففي
الأوقات التي كان يتوقف القتال فيها في حصار
عكا (١١٨٩ - ١١٩١) كانت القوى المتحاربة
متنزعة بقيم الحرب وفرنوسية الفرنسيان ،
بل ظهرت في تلك الحقبة وبمدها كتابات خيالية
حول صلاح الدين ومجده ، ووصل الأمر إلى حد
أنه في القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة
اصطلح على تسميتها : « صلاح الدين » •

وعلى هذا فقد طرأ تغير تدريجي على الصورة
« الوجدانية للعدو الشيطاني » ليعبر بدلاً منها
مفهوم أدق ومغاير لدى بعض الأوساط • إلى أن
يגיע القرن الخامس عشر فيكون بداية التفاضل
السلمى والتقارب بين أوروبا والقيادة الإسلامية

في حديثه عن العمارة الإسلامية وانتقالها عبر الصور « عصور الاتصال والفتح » إلى الدول التي دخلت تحت السيطرة الإسلامية ، في المآذن والمساجد ، والقصور التي تعد من العمارة الدينية ومن المعروف عن المسلمين الأوائل المزوف من الدنيا ومتاعها ، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربي ميكر يمكن اتباعه أو القياس عليه . أما في عصور الإسلام المتأخرة فالأمر يختلف . وعلى ذلك فإن العمارة الدينية قد قدمت إلى هذا الفن تراثاً مختلفاً وباقياً ومؤثراً ، بخلاف العمارة الدينية

في صدر الإسلام الأول . ثم يذكر المؤلف قصور الإسلام المشهورة كما في بغداد ويصفها . وقصر الحمراء وما فيها من زخارف . ومن فن العمارة تنتقل مع الكتاب إلى الفنون الزخرفية فنون التصوير ونشأتها وتطورها في شتى البلاد الإسلامية - تركيا ومصر والأندلس وإيران شاملة لصناعة الفخار والمعادن والمساجد والزجاج النقي ، والكتابات على النحاس . . . وما لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفة كان لها أثر كبير على الفنون الأوربية . وسبب ذلك هو إعجاب الشعوب في الغرب بفنون البلاد الإسلامية ، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضاري الثري . ولم يقتصر التأثير على البلاد المتوحشة فقط ، إذ أن الالتقاء الإسلامي الأوربي لم يقتصر على الفتح والاستيطان ، فهناك أيضاً التجارة ، كما أن هناك التمازج السلمي الموضوعي ، سيما في زمن الخلافة العثمانية .

وفي الفصل المتعلق بالأدب يمددنا المؤلف فيتناول بالحديث والدراسة - أول ما يتناول - انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة ، كانت متوافرة منذ القرن الثاني الهجري ، وما أدى ذلك إلى نمو النتاج الأدبي في العالم الإسلامي بشكل كبير . ثم يبيدنا في مباحية الأدب من وجهة نظر ابن النديم ، منتقلا إلى دراسة اللغة ، ثم الموضوعات الأدبية شعراً ونثراً ، وأهم الكتاب العرب في الأدب والتاريخ مشعل الجاحظ (١٥٩ - ٢٥٥ هـ / ٧٧٦ - ٨٦٩ م) وابن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) . وحين يتناول المسرح وأدبه يقول : « بأنه لم يدرس في عالم الإسلام في العصور الوسطى » . وقوله عنه طبر ٥٠٠ ما يمكن أن يمد ، بمعنى ما ، بدلائله ، وهو أدب القامات ، ويعد هذا العرض نبذة في الحديث عن الأثر والتأثير بأسلوب دقيق شائق ، من خلال الملاحظات الثقافية بين الشرق والغرب .

أما الفصل الثامن ، الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، فهو وإن كان مؤلفوه قد بذلوا في إخراجها جهداً كبيراً ، وضحت فيه ثقافتهم ، جاء قاصراً . ولعل مرجع ذلك إلى عدم قدرتهم - دينياً - على استيعاب العصور الإسلامية (القرون - السنة) استيعاب المؤمن المدرك لظاهر الكلمات وباطنها .

يبدأ البحث بتجويد طريف حول تكوين الديانة من وهي Revelation ومن تفسير ذلك الوحي

وهناك أقام الإسلام لنفسه الإمبراطوريات العظيمة في شبه القارة ، وحفظ التراث الإسلامي الحنيف ، كما فعل في مصر وشمال أفريقيا حين اجتاحت الغول الأقاليم الداخلية للإسلام

.. ويختتم القسم الأول بتفصيلين عن السياسة والحرب تأليف المستشرق « برنارد لويس » . « التطورات الاقتصادية » تأليف M.A. Cook في الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث ، بمفهوم خاطيء للمدين الإسلامي ، خاطئاً بينه وبين المفهوم المسيحي للعقيدة والحكم . ثم يقارن بين الأجيال الأولى للمسلمين وشدة الاضطهاد الذي عاوه في شبيول نشر العقيدة ، وبين الاضطهاد الذي لاقاه المسيحيون الأوائل ، والذي استمر أكثر من قرنين من الزمان ، حتى جاء الإمبراطور قسطنطين سنة ٣١٢ م وشعر بقبول الدين المسيحي ضمن أديان الدولة الرومانية . وليس ثمة تلاق أو وجه للمقارنة بين الرسول صل الله عليه وسلم وبين قسطنطين . ثم يستمر في شرح نظم الخلافة والحدود وعصر الإمبراطوريات الإسلامية ، ومناقشة المذهب الشيعي ومذهب أهل السنة وجهات نظرهم حول الخليفة ، دون أن يتسنى دور الحوارج ، ويوظف في أرجاء العالم الإسلامي من الجزيرة إلى شمال أفريقيا في بلاد الأندلس . ويختتم حديثه بالغالب الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية سنة ١٩٢٤ حيث لم تبق بأوروبا إلا بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الإسلامية ، وحيث أخطت التأثيرات السياسية والصكرية . أما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية فهو مقصور على وصف التراث الإسلامي الزراعي ووصف للتجارة بين البلاد الإسلامية في العصر المتوسط والعالم المسيحي اللاتيني في العصور الوسطى ، دون التنويه بالدور الإسلامي في الصناعة .

القسم الثاني

ويتعم القسم الثاني في ثلاثة فصول ، تبدأ بالفصل السادس ، وهو عن الفن والمبكرة ، ويضم ثلاثة أبحاث : أولها عن العمارة ، والثاني عن الفنون الزخرفية والتصوير . وشخصيتها ومجالها ، والثالث عن أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية . أما الفصل السابع فهو عن الأدب ، ثم يأتي الفصل الثامن وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف .

يتناقص المؤلف أولج جراباً الطرز للعمارة ونشأتها ، وتأثيرها وتأثيرها ، ويفرد أن هذا التأثير حتى عصر النهضة كان بطيئاً ، حيث إن فن العمارة فن مرتبط بالبيئة . وقبل أن يختصر الناس التصوير ، وتتوافر سبيل المواصلات ، كان تأثير الفن الحضاري لا يلمح إلا بقدر ضئيل .

أما من ناحية تأثير الفن الحضاري القديم في الفن الذي يليه فهو يتجلى في صور مختلفة . ويستمر

الفصل لا يضيف الكثير الى معلومات دارسي التصوف والفلسفة الإسلامية ، فانه بين لنا مرحلة مهمة في تطور الفكر الإسلامي ، وشرح باختصار جهل الفلاسفة وعظم متصوفة الاسلام لعقل الانبياء وروحه .

القسم الثالث :

وقد اقتصر هذا القسم على فصلين هما التاسع والعاشر . ويختص الفصل التاسع بالقانون والدولة ، ويشتمل على بحثين شائقي أحدهما عن الشريعة الإسلامية ، والآخر عن الفكر الاسلامي عند المسلمين .

اما الفصل العاشر فهو خاص بالعلوم ، ويشتمل على ثلاثة أبحاث في العلوم الطبيعية والطبية ، والرياضيات والفلك والبحريات ، واخيرا الموسيقي .

فمن أهم ما أورثه الإسلام للعالم المتحضر قانونه الديني الذي يسمى « بالشريعة » ، والشريعة الإسلامية تختلف اختلافا واضحا عن جميع أشكال القانون ، فهي جملة الأوامر والنواهي المحبذة لتصرف المسلمين . . .

ويقدم المؤلف مقاربات بين الشريعة الإسلامية وما يمكن أن يعد قانونا دينيا مثلها ، كما هو الحال في الشريعة اليهودية ، والقانون الكنسي ، مبينا الاختلاف الواضح بينهما .

« فهي تشتمل على عناصر من شرائع العرب - في الجاهلية - وعناصر عدة مأخوذة من شعوب البلاد التي فتحها المسلمون » .

ويستمر في الحديث عن التطور التاريخي للشريعة الإسلامية على مر العصور ، ابتداء من المهد الأول لها ، زمانا ومكانا ، وضرورة بالنصر الأموي والعباسي حتى العصر الحديث . لكن هذه الأزمان لم تؤثر على لب الشريعة ، لما لها من خاصية رئيسية ضمنت بقاها على ما هي عليه .

أما البحث الذي كتبه ا . ف . س . لا ميون عن الفكر السياسي عند المسلمين فهو يبدأ بمقدمة خاطئة ، حيث قال ان العلم السياسي فرع من علوم الدين . « وهذا لا يقل به أحد قط » .

ثم يتحدث عن الصنيع التي تهتم بالبحث في مركز الشجوب بيد أن دجلت في الإمبراطورية الإسلامية مشروب وجانس كثيرة متنوعة الثقافات والافتكار ، وهذه الصنيع مصصورة في ثلاث ، موقفة كلها للحفاط على الإسلام من خلال الدولة التي تحكمه . وأول الصنيع هي صيغة القضاء ، وركزتها المثل الديني الأعلى في القرآن والسنة ، والصيغة الثانية وضعا أصحبال الادارة ورجالها ، وهي تؤكد الحق الإلهي للمفوك في الحكم . ولما الثالثة فقد وضعتها الفلسفة ، وهي تدبني بالأكبر للفلسفة اليونانية ، وتودع بين الأهم والمك والفيلسوف .

والوحي ثابت ، أما التفسير فهو ما يثيره الوحي به من رد فعل في العقل الانساني . وعليه فالفلسفة وعلم الكلام والتصوف كلها ثمره تفسير لاحق وعاشق في بعض الأحيان للوحي القرآني والأوامر الشريعة .

ثم يدخل بعد ذلك في لب موضوعاته الثلاثة : الفلسفة الايهلامية التي تنزع الى أنه تكون حكمة على حد آراء أقطايها : الفارابي وابن سينا وابن رشد . . . كما أنها جيزة من تيار الفكر الاغريقي . ويجلل الكاتب هذا المعنى ويوضحه ، ولكن في إيجاز دفع بالترجيبي الى اضافة حواشي وشرح كثيرة . ثم ينتقل من الفلسفة الى علم الكلام : ويقسمه الى عدة مراحل . وهو يتابع علم الكلام عند المسلمين من خلال كتبه مختص بالحديث عن العقيدة ، مثل كتاب الفقه الأكبر للأمام أبي حنيفة ، وشرح لفتحه الأكبر لأبي منصور محمد الماتريدي ، وكتاب الوهبة الذي ينسب الى الإمام أبي حنيفة ، بالإضافة الى الكتب التي دارت موضوعاتها حول الزنقة والرد على أصحابها . ولم ييسر أن يتجمل عن دور المعتزلة ومكانتهم الإسلامية في ميلاذ الفكر الإسلامي . . . وينتهي كلامه بإخراج الخلاف بين محتويات كتبه علم الكلام لدى المسلمين بمحتويات كتب اللاهوت المسيحية .

وجين تكلم المؤلف عن التصوف أو مذهب الصوفية . . . دخل في قلب الفكر الإسلامي بل في ه أروع نواحي الفكر الأصلي والحضارة الإسلامية على حد قوله ، وأخذ يتحدث عن أصول التصوف وجذوره وروحه ، طارحا الفروض التي تذهب الى أن أصوله غير إسلامية ، راجعا في أثناء ذلك الى المصادر الأمهات ، وإلى المؤلفات الكثيرة لاستاذة مسلمين مختصين ، مفردا دراسة خاصة للإمام الغزالي حجة الاسلام (ت . ٥٥٠هـ - ١١١١م) وهو للرجل الذي أصمهم بأكبر نصيب في جعل التصوف مقبولا لدى أصحاب السلطة في الاسلام . وقد نشأ عن تنوع الفكر الذي جاء به الغزالي أن صار له تأثير في اتجاهين متميزين : أحدهما عقلي ، أدى الى التصوف ، والآخر ذو نزعة شعبية تتمثل في الطريقة الصوفية ، ويقتصر « جود شجاعة قنواي » صاحب هذا الفصل بالنظر الى الجزء الذي انتقل الى الحضارة الغربية من تراث المسلمين في الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، متطلعا من القرون السبعة التي عاشها العرب في الأندلس ، ومكانة قرطبة يركزها الفكر القوي ، وما كان للفلسفة وعلم الكلام فيها من دور تقافي جنب إليها أفضل العقول من نصارى البلاد ، وما ترتب على ذلك من الإسهام العلمي الجري ، عندما تقطعت حركات الترجمة منذ القرن الثالث الهجري (التاسع ليلادي) لكتيب العربية ، فرأينا « كتاب الضياء » لابن سينا « ومقاصد الفلاسفة » للغزالي وغيرهما . غير أن التأثير الكبير الذي كان لابن سينا قد فاق كل تأثير على المكس من ابن رشد ، الذي لم يلق في الغرب هذا النحو من التوفيق ، وعلى الرغم من أن هذا

عرض الدوريات الأجنبية

١- عرض الدوريات الإنجليزية

ets ortant ey, o, tha
ore'stan kist, y, o, tha
P t ver yimp

بنيات القص

● ما الذي يشغل قارئ المجلات الأدبية الآن ؟ انها البثوية بكل الانجازات التي حققتها في مجال الدرس الأدبي . لقد تجاوزت بداياتها ، وأخذت تكتسب مجالات كثيرة ، وتنتشر الى الجامعات متعددة ، وتكون مشكلات أكثر تعقيدا . ومن الصعب أن نلخص لكل ما كتب من أبحاث . إن الناحية ، في هذا المجال ، عملية بالغة الصعوبة . ومن الأفضل الاختيار . والاختيار المحدود الى أقصى درجة . ولذلك فنحاول أن نقدم ، في هذا العرض ، مستوى بحثين اثنين ، يشكلان لهذا الغرض الآن ، وكلا البحثين صادر بالانجليزية ، في مجلتي مختلفتين ، ويحتج كل منهما موضوعا واحدا هو موضوع السرد القصصي ، ولكن من زاويتين متباينتين ، وإن وُجدت بينهما البثوية .

وتتصل القضية الأولى التي يتربها هذا العرض ببساطة بنية الحكاية ، من حيث علاقة هذه البنية بالأساليب التي يستعمل بها القاص ، أو القارئ ، معنى الحكاية . ولقد خصصت مجلة « بويطيا » Poetics البولندية عددا خاصا ، أشراف عليه توين فان دايك ، بعنوان « استيعاب القصة » ، ويشمل ستة عشر بحثا ، شارك في كتابتها مجموعة من الباحثين ، تتوزع تخصصهم الفروع التالية :

— نظرية الأدب

— علم النفس المعرفي

— علم اللاهوت الصناعاتي ، وهو فرع من المعرفة يسمى في تكوين عمل تكتفون قادرا على فهم اللغة .

× أود أن أشكر الصديق د. جابر صغفور على ما قدمه من عون في ترجمة المصطلح ودراسة الصياغة العربية لهذا العرض .

الدكتور داستن كاول

● د. داستن كاول ، أستاذ الأدب العربي المساعد بجامعة وسكنسون - كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية

ويهدف كل الباحثين للفسر ، في العدد ، الى التماس نظرية دقيقة ، في استيعاب القصة ، تقوم على الملاحظة والاختيار .

إن باسلي علم دانلس اللغوي يدرسون قضية استيعاب الجملة المعقدة والكيفية التي يتالج بها متلقي الرسالة اللغوية بالعلامات المعقدة ، ليقيم وتحديد مآلها ، وتقييمها حسب ميكن ذهني ، ناتج عن معرفته بتراكيب النحو وعلمه بطبيعة الأساليب ، من معرفة أي كلمة ، في أي لغة ، تفرس معرفة المؤلفة الأنتخابية القائمة بين طرفي الكلمة ، أي إن ترتيبها اللغوي الدال وبين معناها - للدلول - ويرى اللغويون أن الناطقين بلغة من الكلمات لابد أن يتشاورا مجموعة من قواعد البنية - النحو - لتكسب من معالجة الكلمات للفرد وتكديده أدوات خاصة بها في بنية الكلام . ولقد تربى كل التقدم الذي شهدته علوم اللغة ، في هذا المجال ، أن بدأ بعض الباحثين ، في علم النفس المعرفي ، يطبقون نفس المنهج على فضاءات أكبر ، لتجاوز الجملة الى القصة . وظهرت في السنوات العشر الأخيرة لبصومة من الأبحاث ، بدأت بدراسة أساليب الحكايات ترتيبا وبنيا ، وأعطى بذلك « سواديت » الأبحاث والمكايات النفسية البنيوية - وطاولت بعض هذه الأبحاث ابتعاذ مجموعة من القواعد « الجرمية » يمكن تطبيقها على عناصر القصة ، بطريقة لا تتبادر بغيرها بين هذه القواعد والقواعد التوليدية المعنوية للنصوص عند ترواج تنويسي .

إن العلم في السرد الأسهبط في الفرائد التوليدية التخويلية ، ويتأيد في تأسيس قواعد لبناء القصة بتحديد كيفية انحصار الأساليب . ولذلك فاد الباحثون الى الدراسة البالغة الأهمية التي قام بها النالك الشكلي الروسي بروب ، عن « مورولوجيا الحكاية القصصية » عام ١٩٦٨ . إن هذه الدراسة ، وكانت نميا مفسسيا حتى ترجمت الى الفرنسية في الستينيات ، تقوم بتصنيف العناصر المكونة للحكايات القصصية الرئيسية ، ولقد سعى بعض الباحثين أخيرا الى جميع العناصر التي استعملها بروب ، ولكن بعد تصنيفها من كل الألائات الفلسفية بتناقض معينة ، هي تدنو عناصر مجردة ، قابلة للتطبيق على كل أشكال النص . وكانت أول خطوة ، لذلك

مرتبطة بتحديد كيفية العناصر المورفولوجية (= الصرفية) . أما البنية الثانية فتشتمل على ترميز علاقات نحوية تربط العناصر الصرفية بينها بالبنية الآخر . وذلك هو ما قدمه واحد من أبحاث المبدأ الأخير من مجلة « بوليفيا » ، وهو بحث اشترك في تأليفه باحثان هما ماسي جونسون وجيل ماندر بنسوان « حكاية بنتين : أشكال معينة واتساق سطحية » ، ويدل المثال من منهج الباحثين فهو يشير إلى مفهوم البنية السطحية والبنية السطحية عند تشومسكي ، ومن الطريف أن لاحظ الإيهاب الذي يحمله عنوان البحث إلى رواية تشارلز ديكنز المشهورة « حكاية مدينتين » ، وهو إيهاب حال لانه يرتبط بحكاية أخرى من مستشرقين لبنية « الحكاية » أو « ملعة أدب » من حكاية البنتين اللتين تطوي عليهما الحكاية القصصية . وإن لتلك ، في هذه الحالة ، من تكليس كل نتائج هذا البحث ، ولذلك سنقتصر على عرض منهجه ، بالقى ما نستطيع من الموضوع وفق الصيغة البالية لذلك .

لقد نشرت الباحثان بحثا مسبقا عام ١٩٧٧ الفرحا فيه ثمانية مصطلحات تستعمل ، أعضاء ، العناصر والصرفية الأساسية (المورفولوجية) في تكوين الحكايات القصصية ، وترجع هذه المصطلحات إلى الصدور الأيمن من الجدول رقم (١) . ويحيل بكل مصطلح منها ، ويشمل عناصر من العناصر مستعمل بيزرما من بنية العناصر ذات المستوى الأدنى من الحكاية ، ليكتيف المستعمل من القدرة التوليدية للنص ، فيجبه إلى اليسار من كل عنصر من هذه العناصر سهما يدل على عملية إعادة الكتابة التي هي في هذه الحالة عملية توليدية .

إن الجدول (١) على هذا النحو مبسطة من قواعد إعادة الكتابة (= أجورية) ، ومن لذلك أن لاحظ أن هذه القواعد هي بمثابة تحويلات للعناصر ، كما أنها تكتب قواعد تشومسكي لإعادة كتابة عناصر الجمل ، والعناصر الأكبر في هذا الجدول هو الحكاية ويمكن إعادة كتابته على النحو التالي :



ولما كان « الإطار » عنصرا أقل مستوى من العناصر الأساسية ، لا يجوز إعادة كتابته ، لم نرسم حوله مستطila . أما حرف الفاء فانه يدل على العلاقة النحوية بين الجزئين . ومن الممكن أن لاحظ أن العلاقات التفرعية الموجودة في جدول العلاقات التوليدية : (أما علاقات صف (رآو لم) وأما علاقات تحليل (علا)

ويمكن إعادة كتابة القطع السردية بوحدة من الطرفين التاليين :



إن المؤلفين () يدلل على ضرورة الاختيار عند وجود احتمالين أو أكثر أما الطريقة الثانية لكتابة هذا النص فهي تركه سلسلة مقاطع سردية أصغر حجما ، تكون علاقاتها المترابطة علاقات الزمان (الأزاد داخل المادرات) أو علاقات التعاقب (في داخل المادرات) . ويشمل حرف التسود الكلوب في أصل يسار القوس اليسرى) المدة لتذكر بين التوسيم ، فإذا كانت ن = ٤ ، مثلا ، فإن سلسلة المقاطع تصبح خمسة ، أي (مقطع + ٤ مقاطع) . وتكون مثل هذا التكرار ، في الطريقة الثالثة لإعادة كتابة التطور الحدث من هذا النحو :



ومن الممكن أن لاحظ أن كل تطور ، في هذه الحالة ، يؤدي إلى التطور الذي يليه ، على عكس علاقة الزمان والتعاقب ، والتي على ذلك سلسلة من المحاولات المتكررة . تنسب إلى الوصول إلى هدف معين ، فيفضل ألقيا ، حتى تأتي الحالة الأخيرة بالنجاح أو الاستسلام للفشل .

أما الإيهاب في الحكاية فيمكن إعادة كتابته على أنها « أول حدث » اوتطوع سردى . وهنا للاحظ نوعا من التضمين embedding ، لا يشترك هذا النص مع كل من التجربة والنهاية في التدرج على تخمين المقاطع السردية .

ومن الممكن أن نعامل ، الآن ، جزءا من حكاية شبيهة جلتها الباحثان لتوضح كيفية تطبيق القواعد التوليدية . لقد قسمت الباحثان الحكاية المخترعات تسعة عشر قصدا ، لن نعرض هنا إلا لقائمة أقسام لتصبح (١٠ - ١٧) .

ويشتمل هذه الحكاية الثمان : ديك ودجاجة . وكان كلاهما يتناول الطعام يوما ، ففصل الديك بجملة العظمت في سلقه . وحاولت زوجته المساعدة ، فشعلت فله ، أولا ، ثم خربت ، ولكن ميهات . عندئذ خطر على بال الدجاجة أن تطير لزوجتها الذي شرب ماء ، أما محاولاتها في الحصول على الماء فأنها تشكل موضوع الجزء الذي نتأمله الآن ، وقررت إسداله في هذا النص :

- ١٠ - جرت الدجاجة إلى النهر وعلقت منه شربة ماء
- ١١ - قال النحر : أعطيك الله أو جئت إلى بورة من شجرة الليمون
- ١٢ - لجرت الدجاجة إلى شجرة الليمون وسألتها ورقة من أخصايله
- ١٣ - فقلت شجرة الليمون : أعطيك الورقة أو جئت إلى بغيرك من الحالبه
- ١٤ - فليرت الدجاجة إلى العالبه وعلقت منها خيطا
- ١٥ - أعطت العالبه الخيط للدجاجة
- ١٦ - أعطت الدجاجة الخيط لشجرة الليمون التي أعطتها ، بدورها ، ورقة من أخصايله
- ١٧ - أعطت الدجاجة الورقة إلى النهر فاصطادها شربة ماء

تأمل ، الآن ، الجدول رقم (٢) الذي يمثل ترجمة رسم كاتينس البحث للبنية القصصية لهذا الجزء من الحكاية . أن هذا الرسم « توله » تطبيق القواعد التوليدية المتكررة في الجدول رقم (١) فيما لأحداث الحكاية . أما الأرقام الواردة في الجدول رقم (٢) الموصولة بخط متقطع فهي تشير إلى أقسام الحكاية التي ذكرناها . وبين هذا الجدول البينيت ، اللتين يتناولهما البحث الذي نعرضه ، وأعلى البنية السطحية والبنية القصصية ، نحسب نظرية تشومسكي ، أن اللفظ للقطع يمثل البنية السطحية ، أي سلسلة الأحداث التي وردت في الحكاية . أما البنية القصصية ، فتشمل كل العناصر الواردة في الجدول ، وواضح أن البنية القصصية توفر لكل عنصر من عناصر البنية السطحية سياقاً يحدد علاقاته بغيره من عناصر هذه البنية .

وترى الباحثان أن هذا الجزء الذي تتركض عنه من الحكاية يشكل المقطع الثالث والرابع منها ، والصلة بينهما صلة التضمين ، التي تجعل الرابع مضمنا في الثالث ، كما تجعل الثالث مضمنا في الثاني التضمين بدوره في المقطع الأول الذي هو أكبر مقاطع الحكاية حجما . وتقول الباحثان : ترحيبا لهذه البنية : « إن آخر حدث لكل مقطع سردى مضمين عنه نتيجة تمه نتيجة موجهة أو موجهة للبحاول في المقطع السردى السابق عليه مباشرة والذي تتركب سرده . ولذلك نرى أن القسم السادس عشر -

● دوريات انجليزية

وتقع الصناعات الثلاث الأولى ، من حقله الخاص ، داخل النص ، بتلافى المرافقين التوأمية والإشارية اللذين تقفان خارج النص ، ترتبط التوأمية بالقدرة اللغوية للكاري ، وترتبط الإشارية بمسارته التوأمية أو تزاولة . إن النص الكلاسيكي ، فيما يرى بارت ، هو النص الذي يفتح رؤية الكاري ، في أن تصل كل الشفرات في بابه .

لكن للظاهرة الطرية في عمل «بارت» هذه قدم تحليله لنص «كلاسيكي» يفترض مسبقاً قبل التمدد في معانيه ، ومع ذلك فقد ألبت بارت أن تمدد المعاني أمر لا نهائي في النص الأدبي ، وإن ما أسماه «التصدد القامح» حيث لا تكتفي احتمالات التمدد ، ولا يتوقف الانقباض والمضغض ، أمر يلزم . كل نص أدبي ومع ذلك كله فإن الوضوح التسميقي لنص بارتك يفرح السؤال عن إمكانات التحليل إذا تعرض لكتاب أكثر غموضاً مثل كافكا ، ومن لذلك إن هذا السؤال كان مطروحا على الدكتور «دوت جروس» في بحثها .

لقد واجهت نصاً «بالغ» النص ، يحصل حسيه إلى صفة واحدة فحسب ، وهو القصيدة لكافكا بعنوان «التياس» فاحي . «ولقد اختارت الباحثة تطبيق منهج بارت لتكتشف قدرته على تحليل نص بالغ الصغر ، يبدو لغياً من حيث القامح ، بهيكله العرقي» الذي لا يقتل تحميده وإغياه إلا في غفل التفسير ، بطرائق عند تحول قدر النص إلى شيء لائق ، ويشعر كافكا إلى بطل القصيدة «بارفين» 1 و 2 ب «دوت جروس» في صلاتها ، ولا يستغنى سوى أفعال عادية جداً وفي هذا الصدد قال بارت : «كنا نزيد النص تصحفاً صغراً ما كتب منه قبل قرأتي له» .

إن للشفرات الوظيفية الثلاث (الحدث السيمية ، الرمزية) دوراً في نص كافكا ، ولكننا نظل ميالاً مادياً أخيه بالنص نفسه ، ولذلك يتوقع الكاري من المرافقين البائتين - التوأمية والإشارية - أن تلميا أوداً أمام كما أن استخدام حروف الأيديّة - 1 و 2 ب - ليعمل القصيدة ويومه إلى الجبر ، فيذهب الكاري لمارسة حل مسائل من الحساب . وتقع هذه الصلة في مجال الشفرة التوأمية التي تنطوي على طرح لجزء ومعارضة حله ، ولكن هذا النص ، ولم أنه يقدم لجزء ، لا يفرح حل يفسح الفروع الخلق للفقاري ، وفي الخاتمة - ويمنى ذلك أن تبة أسجية دون حل يفرح عليها ، لكن حل الأسجية ، وبالتالي مطاح النص ، لا يتوافر في قدراتنا الوظيفية ، إن مطاح النص يمكن في مجال آخر ، هو مجال الشفرة الإشارية ، تلك الشفرة التي تمتد إلى كل ما كتب ويلين قبل النص ذاته ، أي إلى تلك المرفة العامة أو الحكمة السيمية التي توجزها الحكم والأفعال .

وتذهب الدكتور جروس إلى أن للشفرة الإشارية ، في النص ، صوتين ، يستبان جنباً إلى جنب ، صوتاً يمكنه الجبرية المشتركة للجماعة لغوية ، وصوتاً يمشي كل ما قد تقرأ الفكرة الفرد . أما الصوت الأول فهو صوت عام يرتبط بالجماعة وشرباتها وأما الصوت الثاني فهو صوت فرد يرتبط بفراد كل فرد على حدة . وتداول الباحث ، أثناء تحليلها للقصيدة كافكا ، التي تقسم شفراتها الإشارية إلى قسمين ، أن تميز بين الصوتين ، فتقطع كل الحكم والأفعال التي تستجيب في النص في صوت ، يمثل الصوت العام الذي يمثل بضرورة الجماعة للفرقة ، وتقطع ، في المقابلة ، صوتاً آخر يضم نصوصاً من أدياء وفلاسفة ولغاد ، يمثل الصوت الفردي المتمم ، لتكتشف عن كتاب القصص اللذين تقوم عليها القصيدة .

وحصل الكتابة ، من خلال تحليلها ، للقصيدة بصوتها ، إلى نتيجة مؤدحا أن اللغة لنصب بكلماتها المشاي دور شخصية أساسية في القصيدة وذلك من خلال :

(1) لعبت الإشارات إلى الأيديّة 1 و 2 دوراً تزييناً تسميياً

بالجود حروف فيها = 1 و 2 و 3

في الجزء الذي ذكرناه من الحكاية ، وهو القسم الخاص بتعليم الكلب ألب التثيرة والحيود له ودفعها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للقسم الثاني عشر الخاص بطلب الزوجة .

ومن المثير بالذكر ، في هذا الصدد ، أن عملية تحسن المقاطع من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصاً «ألف ليلة وليلة» ، إذ أن حكاية شهر زاد هي الحكاية الأطرلة لسمات حكايات الليالي التي يتضمن الكثير منها مقاطع سرورية مبهمة .

والذا عدنا ، يند هذا الاستعداد ، إلى ما نمن فيه ، لم نجد أثراً لنصرد رد الفعل للشد في البنية البسطية للجزء الذي عرضنا له من الحكاية . (انظر هذه و غيره في الجدول رقم 2 حيث نجد مغلفين () داخل على حلف المنصر) ولا يمكن إعادة كتابة هذا المنصر إلا بطريقة واحدة : «دوت فدل بسبب علة مدف» . وتعرف الباحثان «دوت فدل البسيط» بأنه «الفعال البطل» أو الإلتزام التي أدت إليها البداية باعتبارها مصغراً بسيطاً ، لا ضرورة ، أي تطور أو مجسومة من التطورات المتسلسلة حسب قاعدة إعادة كتابة القطع السردى . ويجوز حلف هذا المنصر - أي رد الفعل فلدق - إذا كان أفعال البطل في موقع من النص مغفوداً من السبيل ، دون ضرورة لتحديده . وصلة حلف هذا المنصر هي إحدى القواعد التحليلية أي قواعد حلف المنصر أو تحديدها ، أو تاشيرها

وللاض ، في ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التي يقوم عليها نصن إلى فهم كيفية استيعاب العقل البشري للحكاية ، وكأنها عملية لا يمكن التباها إلا بواسطة تجارب عملية ، وأهم من ذلك أن البحث كله يقوم على التسميم بصلة نظرية تسموسكي من العقل الإنساني ، صحيح أن هناك مجموعة من اللغويين ، لهم زوهم ، يخالفون تسموسكي ، ولا يرون أنه العقل الإنساني يمثل بالطريقة التي يتصورها ، ولكن بعض النظر من مدى سلامة نظرية تسموسكي فإن مدى تلك الأبحاث التي تحاول تطبيقها تفنى الشدة الأولى ، وذلك بما لتضمنه لا من توضيح للملاقات القائمة بين عناصر الحكايات .

ومعاً يكن من أمر ، فإن البحث السابق يقدم لنا نموذجاً لا يحدث في الدراسات الأدبية كلون من التطبيق لنظرية تسموسكي ، ولكن هناك لنا أثر من التطبيقات يندج مجرى مفارياً ، لكنه يسبب في إربال لفهمه البنيوية التي تعددت ردائها تصحفاً ملحوظاً . وأعني بهذا اللون جهود الفالذ البنيوي الفرنسي ، دوتان بارت ، ومحاولة تطبيق منهجه في قراءة النص الأدبي ، والبحث المعاني الذي أفرس له كتبه الدكتور «دوت جروس» ، بعنوان «نص تزيين/ نص فليق : التباس لكاري» . وهو بحث يقدم من مسالة الشفرات الخاص التي أصلها دوتان بارت في كتابه التفسير 8/2 ، وقد نشر هذا البحث في المند الأخير من مجلة متفكرات الجمعية اللغوية الحديثة .

أما كتاب بارت ، ويعد من أهم منجزات اللغة الأدبي في هذا القرن ، فهو تحليل بنيوي لأحدى قصص بلزاك . ويقوم التحليل كله على التسميم بتعدد مستويات النص الأدبي ، ذلك التمدد الذي لا يمكن كسده إلا بتأسيس خمس شفرات : تبد بمثابة قنات تصل ما بين شيفر النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الشفرات الخمس فهي :

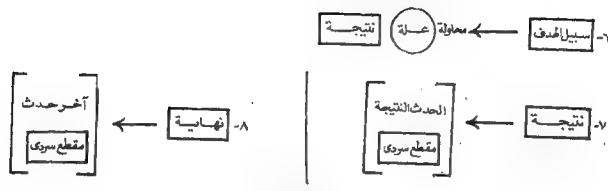
1 - شفرة الحدث

2 - شفرة السيمية (بمعنى العلامة أو الدلالة كإشارة) Semic Code

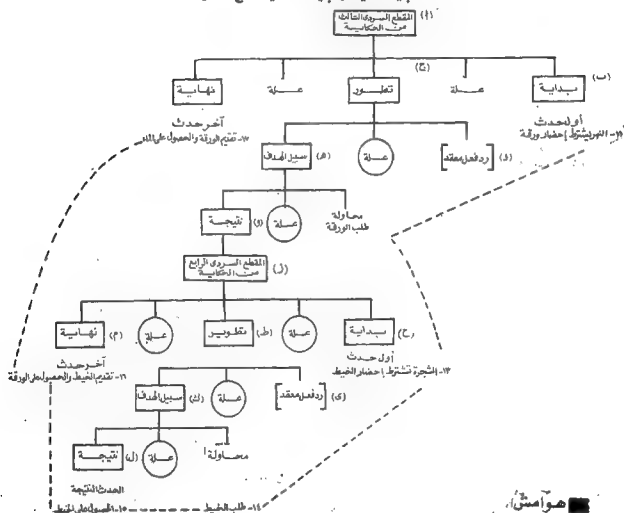
3 - الشفرة الرئوية

4 - الشفرة التوأمية

5 - الشفرة الإشارية



جدول رقم (٢)
البنية العميقة والبنية السطحية لقطع الحكاية



هوامش:

- * Poetics, ed. Teun A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).
- * Johnson, Nancy S. and Mandler, Jean M., *a Tale of Two Structures: Underlying and Surface Forms in Stories*, Poetics 9 (1980): 51-86.
- * Ruth Gross, *a Rich Text/Poor Text: A Kolken Confusion*, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.
- * Roman Jakobson, *a Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritica*, 10 (1980): 23-35.

ب - عرض الدوريات الفرنسية

نظرية الإبداع الفني

عرض لمضمون العدد الأخير
من مجلة الإبداع الفني

الدكتورة هدى وصفي

تكتب كلمة Poétique أو ما نسبته « نظرية الإبداع الفني » إلى :

(أ) كل نظرية ذاتية تنبع من داخل العمل الأدبي .

(ب) لتسبب علم التسمية ، أيضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة
المعاني الأدبية (حسب التركيب ، التنية ، التواكب ، الأسلوب) فتقول
مثلا نظرية الإبداع عند هوجو : Hugo .

(ج) يتقدم بالتسمية ، أيضا ، الأنظمة المعيارية الخاصة بفهرسة أدبية
بعضها ، أي مجموعة القوانين العملية اللازمة في الاستعمال .

ولكن ما نعرض له ، في هذا المجال ، هو التعريف الأول . وذلك
لستطيع القول أن نظرية الإبداع عطفها إرساء أسس صحيح يلهم وحيدة
الأمصال الأدبية وتكرعها ، أو علم ما يستعمل على تعريفه بالدرجات المنهجية
Categories ويومئذ أن نجد هذه التعريفات في العمل الفني الفردي
الخاص أو مثال فحسب وليكن مثلا نهاريا . أن على « نظرية الإبداع » أن
تتبع نظرية للفهم ، من شأنها أن تبرز ، في نفس الوقت :

(أ) كل ما في الموضوعات من سمات متعاقلة .

(ب) كل ما ينتج الوصف كونه .

ولكن النظرة لا تقيم بإجراء جواب الوصف في نفس معنى ، بل تعرفنا
مجموعة من التعريفات ، لأنفسها منها شيئا في الوقت الحالي . وانطلاقا من
هذا العلم نشير ونظرية الإبداع كما لو كانت تتكون من الأمصال التي لم تتم
أكثر من الأمصال التي بقيت بالليل . ويريد هذا الوضع الأول الطرح
العلمي لنظرية الإبداع ، هدفه الملم ليس المحدث الفردي . ولكن تحديد
القوانين التي تتحكم باستيماءه ، وعلى عكس تسيج المقاولات للضرورة الخاصة
بما يسا « علم الأدب » لا تهدف نظرية الإبداع إلى « التفسير الصحيح »
لأعمالنا للفنان ، ولكن إلى اشتراطات معرفية تتسبب بتعريف علم الأمصال .
لقد جعلنا ليس مجموعة الأمصال الأدبية للضرورة بل « السياقات الأدبية » باعتبارها
مبدأ تركيبي لها بعد ذلك أن « الفهم » في نظام من الأمثلة « النظرية » تتجسد
و« نظرية الإبداع » والتجارب « أكثر ما يمكنه » .

وأول سؤال يجب تحته نظرية الإبداع ، هو : « ما المقصود » ؟

التي تتناول أن ترجع بالمطاهرة الاجتماعية التي نسبها الأدب إلى وحدة «
داخلية ونظرية (أو تكتب غياب هذه الوحدة) لتعاول أن تعرف السياق
الأدبي بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من السياقات ، وخاصة نصب قيمها «عددها
للضرورة ، هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على أحداث ملحوظة بالدرجة
الأولى .

إن الأجابة عن هذا السؤال بمثابة لحظة البداية والنهاية في نفس
الوقت . فكل شيء في صلب « مقال » الإبداع الفني يجب أن يساعد في
الأجابه عن هذا السؤال الذي لا ينبغي أبدا يحكم تعريفه .

وتحاول نظرية الإبداع ، من ناحية أخرى ، أن تمدنا بوسائل لوصف
النص الأدبي فتبيننا على تعيين مراتب للمنى ، والتعرف على الوحدات المكونة
له ، بوصف العلاقات للتشابهة فيه . وبمساعدة التدرجات الأولية ، أو
الوسائل ، نستطيع دراسة الأشكال الأكثر استقرارا كالتسلاخ Typologie
أو الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع successions أو تاريخ الأدب .

ونلاحظ ، هنا ، أن إبداع « نظرية الإبداع » تتلق مع بعض الأمثلة
الأخرى مثل :

(أ) القراءة التي تهدف إلى وصف نظام معين ، فتستعين بالوسائل
الخاصة بنظرية الإبداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل . إن
هدفها مختلف لأنها تحاول توضيح النص لكي لا يضيع في تدرجات النظرية
الإبداعية .

(ب) إن مجال علم اللغة هو اللغة ظاهريا . ومجال نظرية الإبداع هو
السياقات . ولكن كليهما يركز على نفس الظاهير ويرتبط بمجال السيميوتيقا
Sémiotique . أي علم العلاقات ، الذي يهدف إلى دراسة كل « الأنظمة
الرمزية » .

(ج) إن مكتسبات النظرية الإبداعية بواسطة الإراء البحث الأنتروبولوجي
أو السيكلولوجي ، خصوصا ما يتصل منه بشكليات القيمة الجمالية المرتبطة
بالثقافة والبيئة بالتطور الثقافي .

ولنستطع ههنا الجواب إلى المزيد من التعريف بالنظرية الإبداعية نتيجة
الذهار الكثير البديوي Structuralisme . وليست مهمتنا عرض هذا

٢ - تحليل بناء الجملة (دراسة التركيب) Syntax

ولذا كان حشاك تقدم لموسى من المجالين الثاني والثالث من هذه النماذج ، فإن المجال الأول لا يزال يحتل الكثير من الدراسات ، ولزلات تسازلات من مثل : ماذا معنى النص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون اجابة شافية حتى الآن .



يتقسم العدد الاخير من المجلة (عدد ٤٢) الى قسمين : يقدم القسم الاول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللغوي ، ولذلك فهي دراسات تلقى اهتماماً بديداً على :

١ - نص من القرن الخامس عشر : دانتى ومقطع من الجيمى فى الكوميديا (الاثنية) .

٢ - نص من القرن التاسع عشر : بلزاك وقراءة فيزيقية للكوميديا (الاثنية) .

٣ - نص من القرن العشرين : بروسوت وقراءة فى استعمالات اللسان (الاثنية على الاعراف) .

اما القسم الثاني فيشغل عنوانا عاما هو : نظريات (لشعر) معادلات للديرة . ويتلخص هذا القسم بدوره الى :

(١) الرومانسية واللغة الشعرية .

(٢) نص غطيل خرموجين ام كرام ؟

(٣) قصيدة الانقراض الجيمى .

(٤) كهراتل نصية .

٥ - عن معنى الشعر للموسى .

في مقال الاول : يقدم الباحث القديم المحسن "عمر" من الجيمى على انه مزيج من " الرقبة الجنسية وبلغة النص " كما يورد تأليه الفلسفة (التورية) (نسبة الى "برامس الاكروني") والفلسفة الارسطية (نسبة الى الفلاسف ارسطس) على دانتى ومدى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة في ذلك الوقت . ويستعرض دانتى حالة الفكر بروية لاني Bruner Latin الشاعر والفيلسوف ودجل السياسة الفلورنسي وتلقى الضوء على حياته الشخصية (علاقات جنسية مثلاً) وكيف يبدو ذلك من خلال ايديولوجية الشعر وحكم الدين فيما بعد الحديث .

ويستخلص الباحث ، في المقال ، ان هدف دانتى ليس الحكم الاخلاقي بل اظهار كيفية البصير الوسطى التي كانت تنظر الى الاجراء على انه مشكلة اجتماعية وفكرية وليست مجرد مشكلة جنسية ، بمعنى انه من خلال تقديم هذا الفكر اراء دانتى ان يرتبط بين "بلغة الشعر وديالكتيك الشعر" والقواعد التي كانوا يسمونها عليها . ويجب الا ننسى ان عصر دانتى قد رأى دور شعر جديد . من القواعد التي تسمى " قواعد صين Grammaire Des Modistes " وذلك يتفق مع ما جاء على لسان توماس لاكروني انه "عالم كان الانسان جزءا اجتماعيا وسياسيا فلا بد له من توصيل أفكاره الى الآخرين عن طريق الافعال المسبوبة ومن هنا يأتي التوازن بين الفاعل والفعل في الشعر جنسيا ، يفرغ ليرى بين الاستجابات العقلية في استخدماته فحينئذ يتغير معادلة في مستوى "الانسانية"، في عصره وبالتالي لا بد وان يشرى للنمائية السياسية ، إذ ان اليقين افراسع في علم الفترة الذي جاء على تأليه ارسطو ، هو ان الاثنى يفرق خارج النظام السياسي من اناس اما فوق البشر ولما مصدر حروب ، وبالتالي فهم صنفونهم عن الديرة . ولا تتغير فكرة النص على هذا الوضع بل تتسبب ايضا على

التحريف للمصوب . حينئذ ان تلزم ان النظرية الاجتماعية بدأت كنظام مستقل مع تيار التفكير الروس ، وللمدرسة اللغوية الانثنية ، وحركة النقد الجديد New Criticism . في أمريكا وإنجلترا ، وأخير التحليل البيورى في فرنسا .

ونصيب ابحاث التفكير الروس على :

(١) البنيات السردية : شكولفسكى Chklovski ولوماشفسكى Tomachevski (٢) بروب Propo)

(٣) البنيات الاسطورية : ايفشايوم Eikensbaum وتيتانوف Tynianov وفينوتشوف Vinogradov وباخين Bakhtine وفولوتشوف Volochinov)

(٤) التطور الادبي : شكولفسكى وياكوفين)

(٥) اللغلة بين الادب والتجتم : تيتانوف وفولوتشوف)

اما المدرسة اللغوية الانثنية لتهدف الى وصف اجناس السيات الادبي وأشكاله اكثر مما تهدف الى وصف اسلوب الكاتب . ولجد في كتاب "الاجناس الاولى لاندريه يول Andre Jolles دراسة من حالات اضطراب الفهم والافعال والاساطير . اما غاول فينبه الى اتراح الكلمة (السرد) المخوضي - الصيغة الحرة كغير المباشرة) . ويقيم مولر Müller بدراسة الاختلافات الزمانية . الخ .

أما النقد الجديد ، فانه يعارض بعدم رقبته في القامة نظرية ، ويفضل تحليل النصوى ، ولكننا نجد محاولات للتغلب عند ريتشاردز ولتلميذه اميسون ، فيما يخص بالنظر الى توليد المعنى في الادب . معقدا نجد عند بريس . ليرود فيما يخص بمشكلة الراوى فى القصة ، وإشعيا نجد محاولات للتغلب تربط بمشاكل الصور الشعرية . على مستوى الصورى Ambiguity والملازمة Ironie والتناقض Paradox وكتاب ونظرية الادب ، الذى كتبه ديتيه وولف مع دارين نتاج تأليف مزدوج للفكرتين الروس من ناحية والفكر الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لاذهام البيورى فى علم السمات واللغويات (ليلي جهرمان Levi-Straus وياكوفين Jakobson ونيكوليتس Benveniste) والدراسات موريس بلانشر Maurice Blanchot في لفظة الادب تأليف في طور التحليل البيورى في فرنسا . كالاخصام يتحدد الصور البلاغية ، وتلم العصر ، واستعراض البنيات السردية او النصية وقد كان دويلان بارث Roland Barthes رائدا في هذا المقام .

وناصف اذا كنا ، في مجال عرض ابعاد الاتح الذى جهر من مجلة ونظرية الاندماج (العدد ٤٢) قد اسعينا في توضيح ما يعنيه بتصور ونظرية الاندماج ، لذلك نتابعة لؤسى لاجلة لرتان تودروف Todorov

لله ذكر تودروف ، في مقال الاتصاف لعلنا السعد ، ان الهدف الاساسى لنظرية الاندماج هو البحث عن تعريف نظرى لعلم الادب ، من طريق المنهج البيورى ، ونماذله فهم السيميائى الادبى باعتباره نظاما من أنظمة العلامات ، ولذنه بين تودروف ، في هذا المجال ، بين نظرية الاندماج (البيوطيقا) واخرها من الصروح التقليدية للصوص ، او لتنام التحليلية او السوسيوولوجية او التاريخية لدراسة الادب ، لتحده مدغوا باجبت عن بلغة السيمات الادبى كوكيفية توطيه داخل النص .

وتتركز المجلة فى الدراسات التي تشتمل على النماذج اللغوية القليلة التي افرسها سوسير لتحليل اللغة ، وذلك كتمارة من لتجلة كنان فاعلم جديدة . اما هذه النماذج فهي :

١ - تحليل معنى اللغات : دراسة دلالية ، Semantique

٢ - تحليل لفظي : دراسة بلاغية ، Verbele

يرجع إلى دليل الترجمة لدى المؤلف ، ذلك دليل الذي يفعله إلى اكتشاف الموضوع نفسه ، أو كما يقول بلزاق في مقدمة «الأولم الضالمة»

« لا ينبغي للكتاب ، كي يكون جديراً بالثناء ، أن يدرس الملل الكائنة وراء الآثار الاجتماعية ، فيلتفت للمنى المستتر في هذا التعكيل الضخم من الصور والسموات والأحداث ؟ » ولذلك يقع قارئ بلزاق تحت وصايته فلا يستطيع له . بالتحضر إلا في إطار الحدود أو التراجع الحدث ، دون أن يفلت . مثلما كانت سبيلات ، ولذا يسبق ارتفاع التحليل ، ويبدو أنه إن كان من الممكن على مستوى الجملة للظلمة افتراض صانع لم يقصدها بلزاق ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية السرد ، أن تستكشف بعض أسرار الكتابة البلاغية ، وذلك ما أومضه ادجار آلان بو قبل بقاء كالان عندما قال : « إن قدرات الفكر التي لغيرها بالباطل تحليلية غير قابلة للتحليل في ذاتها » فمن لا تقيها إلا من خلال نتائجها « ويؤدي ذلك إلى افتراض أن مصدر اللزمة عند بلزاق يرجع إلى وجود فجوات في بناء الضخم ، ولذا كان القارئ العاصم للبناء لم يسلط إلى هذه الفجوات بسبب الإيديولوجية السائدة ، التي كانت كتابات بلزاق تتردأ (على سبيل المثال استعمالها أساطير من علم الأحياء التطور وخطيئة على كتاباته) ، فإن الثالوي الحالي ، وقد تهتم لديه الكثير من مقبوليات القرن الماضي ، من جهة أن يبحث عن قراءة مختلفة لتصور بلزاق ، خصوصاً إذا تمت هذه المقارنة في ضوء المقارنة بصور الرواية الحديثة التي استغلت من التعليق والتفسيرات السببية والوحدة لظهور الحدث في مواجهة الظروف » بل يصبح الجزء عند الروائيين الجدد هو المسمة الأساسية للمعرفة التي أصبحت عملية بالفرات كما صورت لتعتمد على ذاكرة مكتوبة من مشاهد ، وقد أومض كلود سيومن في روايته «الربيع» ذلك بقره : « إن للفرقة الجزئية ، النافذة ، الناتجة من مجموعة مسوورة قصيدة ، صممة ، ومن كلمات لم تدرج تماماً ، ومن مشاهد لم تتبدل بعد ، عشية بالفرات ، وبالفرقات التي تحولت تجارزها بإشبال والتعريف اللغوي ، لتعطيها مجموعة من الاستنتاجات » وما نحن إلا ، بعد أن التهي كل شيء ، صممة ، ما حول أن تصويمها ، من ما حول أن يعلش بقايا مرة متناكرة ناصة ، فلا يتوصل إلا إلى نتيجة فضيلة ، صفاة ، إن لفتنا بفضلا فها ، بكل وسيلة ممكنة ، إلى إيجاد معنى أو تابع منطقي للأسباب والنتائج ، ومع ذلك لا نستطيع أن ندرج إلا الألياف » وحتى إذا استعان الروائي بالأجزاء للنتائج ، كما يصل الباحث الأخرى وهو ينتظ من الجزئيات ، فإن كل ما يصل إليه ليس سوى واقع ناقص ،

ولذا كانت أعمال بلزاق تخفي عمليات الترميم التي قام بها باتيناره مؤرخاً للجنس ، فإن هذه الأعمال ككل تتطور على لغزات ، فقد أراد بلزاق أن يضح « كلا كبيراً في مواجهة ثقب كبير »

والواقع أن مثل هذه القراءة لأعمال بلزاق ، بما تقوم عليه من فهم فكرة الوحدة الضخمة التقليدية في الكوميديا الإنسانية ، إنما ترجع إلى ماشري Machery في كتاب « نحو نظرية في إنتاج الآب » الذي صدر عام ١٩٧٤ ، ولكن كاتب هذا المقال من بلزاق يذكرنا أنها يبدأ من أعمال فحسب ، لم يتطرق إليها حتى بالأسئلة التي يطرحها في أعمال بلزاق - وهي أسئلة تهافت إلى نتائج أكثر دقة - وتصبح نحو صريح من مثل : إلى أي حد يستطيع أن يخاصر بالفرقة الضالمة ؟ وعلى تنظي من هذه الفرقة صفة الفصول ؟

وفي البحث الخاص « بيروست المتصدع الجراب » أو محاولة لقراءة الألفاظ الدالة على الانسراف ، « يتناول كاتب هذا البحث من التشدد وهل يتبع تحت لواء التحليل النفسي وتفسيرات فرويد أم أنه يتبع من لغة النص والاستنتاجات اللغوية ؟

ويبدأ البحث باستعراض القطع الأول من « البحث عن الزمن الفراغ » وهو للقطع الذي يصف عملية الاستيقاظ من النوم وبداية يزور الأحاسيس

المعاصر للشعور أية كان نوعه ، لأن الوضع يفرش الاختلاف ، وبالتالي النص من لجة السوية أو الطبيعية ، إن هذه الفكرة التي تبدو غريبة كانت واحدة في عصر دانتى ، إذ أن « الطبيعة » هي الكون الكبير الذي يحيط بالإنسان ، وهي أيضاً داخل الإنسان في سبيل التعاقب وكان الاعتقاد السائد أن الحيوان المنزود يخرج من الرأس وينسحب من خلال الصدور البشرية في أثناء العلاقة الجنسية ، وما لا يستعمل منه يودع في الخ مخرقة ، ولتصرف - كما جاء على لسان آلان ديل (القرن الثاني عشر) - « هو من يمس قوادة الجنس وهو يماثل الذكر أو يماثل الأنثى كما يماثل آخرون الجند » وهناك نوع آخر مختلف يماثل الأنثى في القضاء والذكور في الصيف « وما بقيت ذلك ويؤكد الجند السياسي في حياة يرويه لاثين ، كدال لمنف والخرج من التعاليد ، هو هذا الكم الكبير من الصور المجازية التي يبدأ بها دانتى الشيد الحاس من الجحيم ، حيث يضي على نهج ليجيادوس عندما صور ديتون ملكة فرطانية ومؤسسها التي تركت وراء المدينة لمارس الجنس في الغابة » ومن الواضح أن دانتى كان يحاول أن يزاوج بين القوة المادية للجنس والذكور والرائع من الجنس من الطبيعة ، كزيجة الإله الجبال فيونس وإله الحرب مارس ، ويبدأ التحليل طريقه في نص دانتى عندما يتناول بين الطرقات والشباب ، أو عندما يقول إن علاقة المقل بالصدور علاقة الياء يعطيه بالنام ، وكعلاقة الماثل بالنامس الهلالية - مثال ذلك بالتصديق الذي يعطيه دانتى لقراءة بابل في سفر التكوين (المثل بين اللغات أدى إلى تفكك الجسد السياسي أي «للغة») ، فالصوم السياسية - أكثر أوثاقاً بالملالات القانونية (وبالأقل اللغوية) ، وحصل السامع أو مسيالة الصمير كفاش - هو الكليل بأعادة التوازن في هذا الصراع من أجل بناء الجسد السياسي أي للغة » ويظهر في لحظة ما في النص الصمير «السؤال لذهب بالسمية لهم دانتى : ما النتائج السياسية للإبداع الصمير بالنامي ، ذلك الإبداع الذي كان نتيجة عواطف تجاه باتيناريش ؟ ولماذا ولاه هذا السؤال في الجزء الخاص بالجحيم ، فإمام النص يستخدم صوراً بلائية ليصف أقيام من العالم من حين أن علم الألوام - طيها لا جاء ، بل كسان فرماس الإكريني - يستعمل هذه الصور للوصول إلى المعرفة الكاملة ، فإن السامع يدعو إلى الانحراف الذهني بطرس تصديقات فضلة أخرى وتفيد من الضلالت - ويبدو أن السامع الإخطالي يطلب يرجع هذا الجور من كامل الإياه بعد أن كان منظر يرويه السامع وهو مطلي بالزمامد من حرقه ، وهو الذي كان يتألق في حياته ، يصوره الصمير واستغفاته اللغوية ، التي سقطت اسمه من الفناء ، وبالرغم من لغة السامع وسية فاضل فلوروس جاء دانتى يحاول أن يضيء في الصلة بين الأياه للجنس التي كان يعترها مقصدة - حين يكمن الجين بين ما يريد وما يخاصر ، فهو يريد من لغة أن يستطيع الصبر عن بعض القيم الأخلاقية ، مثل فضيلة التواضع التي لم تكن الوسائل اللغوية تتيسر بالتصديق معها ، وبالارتباط بالكتابة ، وعدم التدخل في ذمة للمشاعر .

وتوصل البحث إلى أن دانتى كان واعياً في الكتابة - فهو من أوائل من استخدم الإيطالية - في القرن الخامس عشر - ولكنه كفسر مرتبط بأمم مسيحية يتحد من عبادة الكتوبر أو النص ، ذلك التي أصابت برسيبيل Pracioli المذكور في هذا التصديق ، ولذا فإنه يظهر في الجحيم ، في حين نجد دوناتيرس ، مؤلف التواضع التي تحمل اسمه ، يصم في الجنة لأنه لم يستطيع التعرف أو « الجرام »



وفي مقال من الكلى المتجزئ - أو قراءة ثانية للكوميديا الإنسانية - يرتكز البحث على :

١ - محاولة الإجابة بشكل القراءة عند بلزاق من خلال نص « ملهة للقطعة »

٢ - اختراق النص المحكم التكاليف ، الذي لا يترك لغزات دون أن يعلها بفتور نصية ، بحثاً عن أهود خفية ، لا بدوك لقراءة الأول - ويتطرق الباحث - نظرية العلاقات ، لإبراز عيوب ازدحام النص الذي

ويستعرض كاتب المثلث تاريخ الطبيعة الحركية لنظرية الشعر ، فيجدها في اتصال جميع الشعراء الذين جاءوا في أغلب الحركة الرومانسية ، من أمثال ويسير وبالميريه والفايري وكلوديل وبولجر وغيرهم . إن النخال الكراويل (أي الحراكى - نسبة إلى كراويل) وكذا جاء على لسان جيبيت ، يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة - جزئيات حروف أو جزئيات أصوات) وتربط هذه النسبة الحركية ، أيضاً ، بطريقة الإبداع في البيئية الخفيفة .

ولكن ما معنى الحركية Motivation انها تتسحب على فramer مختلفة كاتال :

(أ) حركية القية بين نصاني

(ب) حركية راسية بين اللغز ومدلوله

(ج) حركية عليا تتجاوز اللغة ، فترتبط بين العلامة الشاملة والمدلول .

ولكن الإنكاسية الأولى (الحركية الأولية) التي لاحظها ياكوبسون في اسقط للصور البصرية ، هي الصور الاستيعال ، على الصور الاستيعالية ، في محور التنازع ، أو محور المتبادلات المتكررة على محور المتبادلات المتكافئة .

أما الإنكاسية الثانية (الحركية الرئيسية) فقد عبر عنها فونجى Fonagy في كتاب : اللغة للتفسير - الشكل والوظيفة ، حيث يؤكد القية الشاملة لتزمن يقول : « أنا مستخدم للكلمات ، في الاستعمال اليومي المتنازع ، كلمات متنازع عليها ، دون أن نلتفت إلى حركات الأعضاء الصوتية ، أو نتميز بالانفصال من صوت إلى صوت ، نضيق ديناميكية الأصوات في الكلمات ، ولذا كانت قاعية للجبال الصوتي للغة تدفع في اللغة البويمة لثابت تبرز في الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للرعاية الصوتية ، تلك التي يطلق عليها الشاعر والمفكر الفرنسي الدرية سيجر «الرقص بالهم » أما الإنكاسية الثالثة (الحركية) التي فيجدها في أكتانية ريب المدلول بالمدلول أي الواقع ، مدلول مدله الإنكاسية مرتبط باستفصال الكلمات التي يوصي لها بملبراي Chomstoepees

ويورد كاتب المثلث ، بعد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من الحركية في اتصال ، في نهاية كلده ، عما لا كان من الأفعال البودرة إلى نظرية إبداعية ، لا يكون محورها الأساس علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم كوسيلة استقراء جزئية لحسب ، وليس كقانون أو نموذج . وبذلك يصاد النظر في العلاقة بين الشعر والنثر ، أي بين الوظيفة الجمالية للكلمة الأدبية والجميع الوظيفية اللغوية وغير اللغوية . يختلف النظريون في التعامل مع النص باعتباره مدلولاً معطلاً ، وتحتل وجهة نظر خارجية عنه كمنهج باستيعال العديد من العلاقات التي تتداخل في كل نص ، ولكن الخطر يكمن ، هنا ، في إمكانية العودة إلى نظريات إبداعية ، كذلك التي تعودا عليها من قبل .



وفي مقال نقدي يتناول بين المؤلفين Malherbe إلى الكلاسيكية الفرنسية ويصلي إمكانية الأفراد الممارسة - يعرض كاتب مقال لفنية عامة يستعملها من دراسة جبرائيليت Genette للنظرية الإبداعية عند ياكوبسون فيقول : « تهيئ على أروع القصير الممارسة مباديه الترافد والحركية ، لن تتعدا القصيرة لده ما ، ولتتخيل ، لكي تدل على ما تقول ، ما الذي يمكن أن يقفه ما يرب ، وهو عدو التكرار ، في مسألة التناقل المتصلة التي تتم الإتيان الممارسة ، لقد كان مبدأ الاختلاف والاختلاف هو الهدف الميسر على فن الشعر الطفيلين ، أو استيعال بعض الصور المتكافئة ، أو بعض تراكيب المتكافئة . إن نظرية إبداعية تعتمد على ، شيئا من التناقل ، أما هي رومانسية ورمزية إلى أقصى درجة ، ولذلك فهي نظرية ممارسة ، ولكنها ليست ممارسة تماماً لأنها نظرية إبداعية » .

ويصالح كاتب المثلث على وضع ما يرب أمله هذا التأكيد ؟ ويبدأ

بالعبارة تلك التي يصالحها بروسست بقوله : « يتردد الرأى أو التماس على اعتبار الألفة والأشكال » على يعتبر التمسد في الصور المدالة على الأساس دليل على الانحراف ؟ إن هذا الإنسان الثاني محال والزمان والشخصية والجنس دون أن يستبد من العناصر عناصر آخر فالمتمدد هنا عملية بلورة لشكل أو أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل . إن عمل الروائي ينصب فقط على الاختيار ، إن الكتابة صلية اختيار واستبعاد وتعيين قولابه الخاصة . وإسما في البحث يطرق بروسست أبواب الروائي والرسم مستوحيا منها مفردات تصاميمه في تشكيل مادته . وقد حاول كاتب المثلث أن يكشف عن نتائج انعكاس للاستخدامات الوظيفية على تدرجات المعنى لفصول أن أنها تسبب وضعا مزدوجا ، حالة حسية وشعورا بالظنة ، يولد كالحصا نوعا من التمسد .

ثم يسترسل الكاتب في استعراض أنواع التمسد الأخرى ، فيعطرق إلى التمزقات الانطباعية التي يصالحها بروسست بأنها أشبه بالاختيار منه العالم . وانطلاقا من ذلك يبدو داليت من الزمن الصالح كما لو كان ضمن البيت من لكل الأشياء على الكلمات ، « فالظن » « ميل الحيلة » والانطباع الذي يسمت عنه الكتاب أدب بالظن عنه سوس . له وحدة ذات وجهين ، ولكنه يختلف من الملاحظة في أنه لا يحتوي على مفهوم في صورة صوتية ، فهو ليس « البسمة الصوتية منطبعة على مثالية المفهوم » ، أنه ليس وحدة لسمية ذات وجهين وتلكها انطباع مرشد متزوج . ولذلك لا يتسم مبدأ التمسد عند بروسست بالانحراف ، أصنى الانحراف الذي يتصدد فريد أو لاكان ، ذلك لأن الهدف فعلن من التمسد هو البحث عن شمة لا ترتبط بظان ، بل فيزجده في تتجاذب الرز ، حيث لا يبدو للظن معنى . وبحث لا يطبع الجرحى إلى قانون .



وتستعمل المناقشات النقدية التي دارت حول نظرية الشعر ، في التمسد الغائي من جهة الخيلة ، يحارب من « الرومانسية واللغة الصورية » ، قد البحث الكتابيات لتودوروف وجيبيت أن الغائية الظني من النظريات الإبداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تمتعت في حقل الدراسات التي عكست في إيمان مدالة وسببين عاما . وفي هذا المجال يندى كاتب المثلث أعضاها مؤامرا أن نظرية الإبداع الرومانسية ليست نظرية وضعية بل نظرية فلسفية ، كما أن التوكليد أو الرأى السائد في النظرية الإبداعية الممارسة ترتبط بتأكيد السبيل المعلى على لسان لايفش مع الأسس الرومانسية ويعطرح كاتب المثلث مسألا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات الحالية للغة الشعرية . إن محور النظرية الرومانسية يتركز في تأكيد «موجود » بوجود لغة شعرية من لسمية وسمه حركية لهذه اللغة من لسمية أخرى ، ولذا عدنا إلى السؤال من التزايف اللغوية بقوم مدف الملامة اللغوية في الشعر ، والمثالية اللغوية للمفهوم اللغة الشعرية ، وهذا أن النظريات الإبداعية الممارسة تتشابه في لغات . هي :

- ١ - أن الشعر نشأت الفسالي من نوع وقا .
- ٢ - أن للشعر علاقة متميزة بالثقافة لتتفرع فيها أشكال الشعر الإنسانية الأخرى .
- ٣ - أن أفلاطون بين الشعر واللغة الخارجية هي نفس العلاقة الثانية بين أي من واللغة الخاصة به ، فاللغة البويمة بالتسمية إلى «شاعر كاخير بالتسمية إلى التمسد .
- ٤ - أن الشعر لغة مستقلة عن اللغة البويمة ، إن اللغة الشعرية جوهر الشعر وهي جوهر اللغة ذاتها . ولكن سمات الشعر الأساسية هي التزوم ، أو عدم التمسد بالكنى اللغوي ، وإغرافية (فهو يولد فوق اختيارية اللغة - الووسيلة) .

• إن وفي الشعر وعلاقته بأيقية انعكاس لتميز لفته .

ويخلص من بحثه الى القول بان أهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن في هذه الاحكام النظرية التي تستند قوالب « التاريخية » فنحن من القراءة للقصيدة .

اما الدراسة الثالثة فهي تحليل تطبيقي لقصائد مختلفة . اولها قصيدة « شمس غارية » لبورق فرانج التي يسميها صاحب الدراسة « قصيدة الانتظار للجيش » ، ويحاول كاتب التحليل ان يطور بينها العلاقة ، التي تحكم التركيب اللغوي للقصيدة بأكملها . وقد وجد الكاتب هذه البنية في استنباط الأضداد في النص الشعري ، وهو يفتح فاعلي عندما يقول : « يجب ان نخلص من السبل الى القناع ومن القناع الى الآلة » .

اما الدراسة الرابعة فهي بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس في « القاموس » . وواضح من الاسم ان المؤلف يتلاعب بالتركيب اللغوية ويستطرد في تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبنى أحداث تنبؤيات في لغتي ، كما يصف في آرايا الملاهي ، مما يستأخذ عن إبراهيم الزاوي في « الاختلاف » بالمعنى المعاصر .

اما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر المعاصر (عكس الشعر التجريدي بالمعنى الراشدي) لانها تعتمد على تنظير يقوم على :

(١) فن ابداع الشكل (خاصة لثري منه)

(٢) فن ابداع المعنى .

وتليس الدراسة ان الشعر المعاصر ، او الراشدي ، ليس سوى توظيف لواقع شعري يبدو كأنه يتعارض مع فن الشعر العام .

لقد حاولت ، جاعدة ، ان أبسط المعنى القوي الصب للحد الأخير من مجلة « نظرية ابداع الفن » Poétique . وادرج ان اقدم ، في المرات القادمة ، عرضا أوسع ، يفسل أكثر من مجلة ، ويمثل أكثر من الجاه .

يتوسّع أمر أغلغله جيرارد جينيت ، وهو مبدأ استقام محور الترافد على محور الاختيار عند ياكوبسن . لقد نظر الى هذا دليلاً باعتباره مجرد مقياس لحرفة دراسة انشاعية ، ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره الجوى السطحي لخرية ياكوبسن . وهو يرى ان هذه النظرية يمكن تخصيصها في أربع نقاط ، تصلح لمواجة مؤلفات مالرب ، اما هذه النقاط فهي :

(١) لكي تشكل مجموعة من الجمل الفردية سبيلاً ذا معنى فإن علينا اغشاعها الى مجموعة من القايود ذات طبيعة دلالية وبراجماتية >

(٢) لكي تشكل مجموعة من الجمل نصاً شعرياً فإن علينا اغشاعها الى مبدأ تنظيم مختلف ، يقوم على تفسيد علاقات ترادف بين عدة نقاط من للمجموعة . هذه العلاقات مستطية بمعنى من المعاني فيما يتصل بالاستويات الصوتية والورولوجية والتنظيمية .

(٣) من الممكن استنباط علاقات أكثر سطحية ، او أقل غسوعاً للقايود الشعرية ، في عيصل فردى أو قصيدة ، أي علاقات تتحرك في مستويات تختلف من المستويات لتشترك عليها ، وأن التكت معها في الطابع الشكلي .

(٤) لآس علاقات الترافد الوجودية في المستويات السطحية (بسدة من حيث تشابكها مع العلاقات التنظيمية والدلالية والبراجماتية) للوجودية في : ا) الى إيراد « آثار معني » من نوع يختلف من لنفسين الدلالية ، والبراجماتية : للحدثة في ا. ب. ان . آثار المعنى . او الآثار الرمزية يمكن أن ، تلعب دوراً مهماً في تفسيد القصيدة .

ويقدم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط ، تلعب الى واحدة منها ، وهي الخاصة بالتأليل بين الصوت والمعنى ، وهي متعلقة لايتدي رأيا فيها اذا كانت العلامة استيعابية (هيرمجن Hermogene) أو حركية . وعندما يرد صاحب المقال الى مالرب ذاته يلاحظ انه يضحق الهامة لليزد الكتابة الشعرية . ويقدم صاحب المقال بعض الأمثلة التي ليستفي منها وجود تأليل في التركيب القصيدة عند مفار الشعر الكلاسي .

● تواتر الإسلام (بقية)

وبالرغم من الأفكار التي طرحها هذا البحث فهو كما يقول المربان :

« دراسة نظرية حرجية لإتدبع كثر في التعريف بالفكر السياسي الإسلامي »

وبأني الفصل الأخير من الكتاب ، وهو هو الذي يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى ، وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طبيعة ، الى ذلك وخصويات ، الى موسيقى .

وبكأنه المسبق الرئيسي منه هو توضيح الأمر الذي خلفه المسلمون في العصور الوسطى لدى العرب في كل هذه الميادين ، وأن ظهر بعض التحيز والمغالطات أيضاً في هذا الفصل الذي يكاد يكون مرتبطاً بسائر موضوعات الكتاب ، من حيث الخلق

الزمنية وتداخلها . . . فهننا يذكر البلدان التي دخلها الإسلام تلقائياً أو بعد السيف ، وما تركه فيها من بصمات ، ابتداء من فكره الديني وعقليته ، وانتهاء ثقافته بكل أنواعها .

والحقيقة ان الكتاب يحتاج الى أكثر من دراسة وتوضيح ، وهو جدير بالقراءة ، بغض النظر عن كل حاجة فيه من أفكار مناهضة للإسلام . . . يكفي ان تعرف مفهوم الفن عندك حتى تتأكد من نوعية هذا المفهوم . . . وتائب لكل ما هو موجه نحوك من تشكيك في حضارتك وفكرك .

والأمر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذي قام به مترجمو هذا الكتاب الموسوعي ، وما أضفوه إليه في تعليقاتهم وحواشيم التي زادت من قيمته .

الرسائل الجامعية

عرض لبعض الرسائل

شاء أنسن الوجود

أورد لونا في السنينيات في مجلة « المجلة » حول مسرح صناع ، ثم هناك الدراسة التوثيقية التجميعية التي قام بها الدكتور محمد يوسف ليم وجع فيها سبع مسرحيات لصنوع وشعرها ، وفي ذلك كتبه من الدراسات التي تتعرض لدراسة المسرح العربي بغضاً في بداياته .

● ● ● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، وكذلك رأينا كثيراً من الآراء التي تدور حول ريادة المسرح المصري .

لقد ظهر الكثير من الدراسات الأدبية والتاريخية حول رواد المسرح المصري ، وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، ولم استهزأ تلك الدراسة التي قام بها الدكتور إبراهيم عبد الحليم في كتابه « أول نظرة » ، عالم الصحافة الكناكية المسبوبة ، لا سيما للمرح في سيرة « مركز » بصفة خاصة على صحافته الكناكية لقصود « كذلك تلك المقالة التي نشرها الدكتور

● ● ● وثمة دراسة حديثة جداً تعود بنا مرة أخرى إلى يعقوب صنوع ، قامت بها الباحثة نجوى إبراهيم عانوس لثيل دوجسية الماجستير في الآداب وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل .

المسعى في الرسالة وإن كان يهدف للتحليل والتوثيق الخاص الذي قامت به الباحثة في الفصل التالية ، وفي الباب الثاني تعرض الباحثة للصادر الفني التي شكلت رواه « مسرح صنوع » ، سواء آليات هذه المصادر شعبية استعدها صنوع من البيئة المحلية مثل في إلزراجر والمشهد الخاص والربابة ، بالإضافة إلى ظهور الشخصيات الفنية النبطية في مسرحه ، مثل شخصية « اللوح المصري المطلوب على أمره » أو شخصية شيخ العارذ السيد ، أم كانت مصادر غريبة ، فقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربي على وجه التحديد ، كما تثبت الباحثة ، وهم بوليف وجولدوني وفريندان ، الذين أسهم كل منهم بتبسيط في التأثير في مسرحياته ، مشدداً من « طريق محاكاة مسرحياتهم » ، أو في توثيق المسرح من أجل خلق صنفه ، أو استخدام اللغة العلمية « كجاذبية الطفلة » ، وقد انتهت الباحثة هذا التاليف المختار والغريب في مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته « الطفلة » وأنها « القردية »

ويمثل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمي الخاص بالباحثة في هذا الرسالة ، فقد قدمت فيه دراسة مركزة

وقصت الباحثة لنفسها هذا في « الرسالة » لزيد تحليته ، وهو تقديم دراسة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية وضرحه ، يوصله ذلك الحركة المسرحية في « جذر » ، وفي يمين تحقيق هذا الهدف قدمت الباحثة رسالتها إلى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منها لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والمؤثرات المختلفة في حياته ، ولقائه الإبداعية ، وهذا الجزء من الرسالة للثاني ، يليها « إلى الباحثون بامة في الرسائل » ، وقد يكون خضياً وقيماً في بعض الدراسات وقد يكتل عينا لا غناء فيه في البنية الآخر ، وفي هذه الرسالة وبما مثل هذا الجزء للبحث للثاني ، الذي خلج منه إلى عالم صنوع للتدريج .

وفي نفس التيكاملات الباحثة دراسة سريعة لمسرحيات صنوع من حيث تصنيفها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وتبويبها هذه المسرحيات من حيث نتائج الإحصائي أو السياسي أو كلاًهما معاً ، وكذلك الأمر بالنسبة لكتابات صنوع الدرامية الأخرى ، مثل لعباته التياترية ومسرحياته وتواردته ، وهذا الباب يشغله عامة لا يمثل « مركز » التل

تبحث الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير - بفضل مجهوداتها وجهودها - في تقديم تعريف دقيق لتقنية المسرحية عند صنوع ، وعلى السجود هذه التقنية او تمارينها مع أهداف الكاتب المسرحية .

واخيرا فلذا لم يكن لهذه الرسالة من فضل سوى تزويد أعمال صنوع المسرحية ، والكشف عن أعمال أخرى لم يكن قد تم التوصل إليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزواج الحائز وفيها من الأعمال الدرامية المتنوع ، وهي مهمة شاقة بسبب بعد الحقبة الزمنية نسبيا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق - فلذا لم يكن لها فضل سوى هذا - فانه يكفيها لكي ترتفع الى مستوى الأعمال الجادة والجيدة صا .

حول نتائج صيرج المسرحي بصفة عامة ، لتعرضت لاستخدام صنوع لمصطلح المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول وشرائح تقريبا فنيا . كذلك تعرضت في هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث انشائها ووظيفتها وأساسها السائرة ووظيفتها ، وشذنت هذه الفصل الجيد بدراسة مستفيضة للفئة المسرح ومفكرات الحوار عند صنوع .

وكماثل هذه الدراسة بأنها ألزمت جزءا مساهلا لتكتابات صنوع الدرامية ، مثل النعيات التياترية وللمحاولات والتواعد ، وهي الكتابات التي لم تلاق شكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تعلق اهتمام الدارسين من قبل . وقد

●● ونترك صنوع والمسرح جانبا لكي نستعرض وسيلة أخرى نوكتت منذ أشهر قليلة حول يوم التونسي وزجاله . واحقا للحق لم تكن هذه الرسالة هي العمل الجماهيري الأول الذي تناول يوم التونسي . فقد سبقات باحثة أخرى في سنة ٧٩ برسالة للدكتوراه عن يوم التونسي ودوره في الصحافة المصرية ، ولكنها - كما يتضح من عنوانها - تنحصر منحنى اعلاميا ، ولا تهدف منذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفني عند يوم التونسي .

اذن فالرسالة التي قلها الباحث « عيسى العزيب » بإشراف الروحوم الأستاذ الدكتور - عبد العزيز الأهواني - تعد من الناحية الواقعية الرسالة الأولى من هذه الزاوية من حيث تناولها لأزجال يوم التونسي في دراسة فنية .

وفارق كبير بين ما يأخذ به لإبحاث نفسه وبين ما يتوصل اليه من نتائج ، أن ما يحقق في النهاية من أجله وهو ما يسميه القهاء بالفرق بين « الفصل » وبين « الأدب » . فهذه الرسالة موضوع الفرض أرادت أن تدرس أزجال يوم دراسة فنية ، فلما بها تلمت وراء دراسة احصائية وصحية . لا تقدم جديدا ، ولا تخرج من طيبة الفئات الضعيفة غير المتخصصة التي تفسح بها الصلح في المادة عند القرب ذكرى يوم الفرنسي . ولا وجه لمقارنة بين تلك الأعمال الكاملة للوحة التي نشرها للرحوم الأستاذ رشدي صالح في عامي ٧٦ ، ٧٧ ، وبين هذه الرسالة .

ولقد الرسالة باين كبيرين يعلان فيما يلرب من ارملة صفحة ، لتسبها ديباجة عند الدكتور العصب . ويحتل الجزء التاريخي التقليدي بابا ياكله منها ، خصمه الباحث لدراسة حياة التشير وقائته وآثاره ، ثم تتناول نتاج الأدبي بصفة عامة من شعر وجزل وخطابات وملاوات وأفانيات وأوبريت وفوازير الخ . . . ذلك في دراسة وصحية سرديّة لا تلتفت الى اشكالية ، ولا تثير جدلا حول فنية بيتها . ثم يفس الباحث هذا الفصل الكبير بدراسة احصائية قدم فيها أزجال يوم الفرنسي بعد أن جشم نفسه - على أساس لا ألقبه - عنده تقسيم هذه الأزجال الى أزجال ما قبل الحلفي ، وأزجال في أثناء الحلفي ، وأزجال ما بعد الحلفي ، حتى يحد إلى هذا الحلفي هو الملتصق الأسيل والمائل للثابت في تشكيل ليرة الشعر عند يوم وكثيرها ، على الرغم من أن كتابات الحلفي مثلا قد تصبح ذات تأثير أكثر وضوحا في إشار يوم في مرحلة ما بعد الحلفي ، وهي المرحلة التي تصور الباحث أنها تمثل الاستفراق للنسي وللمادة في شعره .

اما الباب الثاني ، وهو خاص بالدراسية الفنية

ليصعب على دراسية ، أو للتسبها محاولة من الباحث لدراسة أدوات التشكيل الجمال عند يوم ، ومدى قربها أو بعدها عن موسيقي الشعر القصص ، ولهم جواب التجديد التي أضافها يوم في مجال الرزق والكتابة . فالباحث الآن يتناول موسيقي الأزجال عند يوم في دراسة مقارنة مع الأوزان العروضية للشعر القصص ، ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، بل قد ناقشت رسائله عند وفراشات كثيرة ، الفروق بين الشعر النامي والشعر القصص ، وكان بإمكان الباحث التاء الفسوة بصفة خاصة على البنية الموسيقية عند يوم ، ويومها وحدة قافية ذاتها ، مادام قد رأى في الموسيقي عند شيئا لائلا للنظر ، وتحليل أسباب هذا الفسوة ، وعناصر الجمال فيها . أما ما قام به الباحث ليوم من باب تصنيف الحاصل ، فلأيد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر القصص والشعر النامي من ناحية ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون يوم قد أدخل بعض التغيير على هذه الأوزان ، خصوصا وهو يطرح اللغة والصورة والموسيقى لمعالجة القضايا المتغيرة التي عاصرها .

اما الفصل الثاني من هذا الباب فيتناول الصورة الشعرية في أزجال يوم وهذا الفصل يشتمل على ما أسماه الباحث « الصور الكبرى » أو « الصور الشعرية » في أزجال يوم . ولا أدري سبب هذه التسمية ، هل يرجع الى أن هذه الأوزال تشتمل على نطاق واسع من الحياة ويشمل البحر في عصرنا أساسيا ؟ . كذلك قدم الباحث دراسة مقرة في التقليدية حول عناصر تشكيل « الصورة الكبرى » مثل التقسيم والإيمتارة والكتابة وفيها رواش أن معلومات الباحث في هذا الفصل بشأن الصورة ، قد يمتد جدا ويحتاج إلى مزيد من الإيضاح ، خصوصا في مجال المسودة الشعرية .

● عرض الرسائل الجامعية

تتوه الرسالة قبل قدراته يصلها • لكل باب من أبواب الرسالة • بل كل فصل منها • يمكن أن يكون موسوعاً قالها بذاته رسالة جامعية • فاعلمك من اللغة والتركيبات اللغوية • وهو الجانب الذي اقلقه الباحث • على الرغم من أن التركيبة اللغوية عند يوم ذات طبيعة خاصة • أي الحد الذي كان يخفى فيه من عاصمة يوم على الفصحى • وربما كانت الحسنة الوحيدة التي قدمها الباحث في هذه الرسالة هي أنه استطاع توزيع ٧٤ فصيحة زجلية ليوم اقلها الأفعال الكاملة • وإن كان من ناحية أخرى قد اخلق الباب بألم يستحيل رسالة جامعية أخرى تعدل نفس العنوان قد تكون أكثر كلمة •

والفصل الثالث في هذه الدراسة يتناول البناء الفني في أشكال القصص الشعبي عند يوم • وقد رسم الباحث هذه الأشكال في أربعة • هي القصصية والرواية والقصيدة والمنظومة ذات الأثرية المتكررة • ثم قام بصنفي إجمال يوم تحت هذه الأشكال الأربعة •

ولذا كان الحال كذلك فلما توصل إليه الباحث من نتائج لأنه أن يطلع على تفصيل التفاصيل • مع أنه قد غلبت بحثه تحتوي على مجموعة من النتائج المصنفة تحت ما أسماه بالتجديد في الأوزان والتجديد في البناء والتجديد في الصورة • وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية • إذ أزم الباحث نفسه عند البداية بهمة صعبة

● ● ومن الأدب الشعبي ننتقل إلى موضوع طريف لرسالة في الأدب المقارن قدمها الباحث حسن عباس لتيسيل درجة الماجستير في الآداب • بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشاؤكه في الإشراف الأستاذ الدكتور كامل متولى • وموضوع الرسالة هو « حي بن يقظان وروبنسون كروزو - دراسة مقارنة » •

يقول الباحث صاحب الرسالة : « إن أقصى ما يجرىه هذه الدراسة هو أن تسهم في الإجابة عن سؤال كثر تردده وهو هل كان قصة حي بن يقظان لابن بطيئ • تأثير في رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو ؟ » •

ومن خلال دراسة مستفيضة تابع في ثلاثة أبواب كبيرة • حاول صاحب هذه الرسالة الإجابة عن هذا السؤال • وقد تتبع الباحث في الباب الأول من الدراسة حياة ابن بطيئ الشخصية • وللأثر التي عملت في فكره • ثم تناول التحليل قصة حي بن يقظان • وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الإنجليزي دانيال ديفو الشخصية وللأثر التي عملت في فكره • وقصته روبنسون كروزو • وهو باب تاريخي يتصد على الجميع • ولذلك اجتهدت فيه شخصية الباحث إلى حد كبير • أما الباب الثاني من الرسالة فيتبع فيه الباحث الصلات التاريخية والمصادر مختلفة الفاعل التي يمكن أن تكون له أسهمت في نقل تأثير حي بن يقظان إلى روبنسون كروزو • وقد أثبت الباحث في هذا الباب وجود تأثير عربي من ابن بطيئ على دانيال ديفو • فقد ترجمت قصة حي بن يقظان إلى اللغة الانجليزية والى الانجليزية • عدة مرات خلال حياة دانيال ديفو نفسه • وقد حرص الباحث حذاً الفاعل القوي في مجموعة كبيرة من أوجه الأدبية التي توصل إليها في الباب الثالث والأخير من الرسالة • والذي يمهّدنا مع الباب الثاني الإجابة عن السؤال الذي طرحه الباحث في المقدمة •

ولعله يمكن من اللجوء إلى النظر مع الباحث في ينش

● ● وضمن مجموعة لا بأس بها من الدراسات التي تركزت في الآونة الأخيرة حول تأثير المأثورات الشعبية على بعض الأشكال الأدبية في الأدب • تأتي رسالة جادة تبث في نفس الموضوع • وقد سبق هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التي سادت في نفس الاتجاه •

وهي رسالة قدمها الباحث عبد الرحمن عيسى لدرجة الماجستير بإشراف الدكتور جابر عصفور • وعنوانها المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية • •

ماريتين لساخرتي الول والمخلص للنتظر ، بوجهيهما :
السلي بقصد ذاته ، والايجابين لتطويره وتكمينه ، وذلك
كله من خلال استيعابش جاد مستوعب الروايات التي
نهضت على ترطيف ذكرتي الول والمخلص .

وقد اتاحت خطة البحث ، إمكانية الإجابة عن الأسئلة
التي يمكن أن تثار حول هذا الموضوع ، كما اتاحت إمكانية
تتبع أثر للآفورات الشعبية بشتى أشكالها في بناء الرواية ،
وكذلك إمكانية إبراز الدلالات الجدالية والفكرية التي يعكسها
توليف هذه الآفورات في صياغة الرواية ، وأن كان البحث
في هذه الرسالة قد ركز بصورة أساسية على الدلالات
الفكرية والوظيفية أكثر من تركيزه على الجانب الجمالي
التي فيها .

وبدأته كقوله قد هي عند البداية بإمكانية الانزلاق الى
الحداثة والسياسة والنزعة القومية ، خصوصاً والباحث
يواجه قضية على قدر لا يأتى به من الحداثة ، فالأفورات
الشعبية موضوع يتصل بالذات القومية ، وهذه الذات في
مثل الظروف التي يعيشها الشعب الفلسطيني الآن محكومة
ببروز خاصة من جانب الإدياء بسبب الظروف وللأسف -
ولكن هذه الدراسة استطاعت أن تتخلص بإجابة عن مثل هذا
الفرق ٠٠ فله كان هذا البحث هو الصبغة المنقطة
الأخيرة ، بعد أن سبقته جهود أخرى . صحيح أن الباحث
لم يستطع أن يتخلص من حساسية إحياء ، لكن هذا
لم يمنع باحثه من كل فصول الرسالة من ناحية ، ومن
ناحية أخرى لم تكن بأي شكل تعصياً مطلقاً على كانت نوعاً
من الحداثة الهادفة بحسب للرسالة لا عليها - وتقع
الرسالة في ثلاثة أبواب ، يحتوي الباب الأول منها على
محاولة جادة لتأسيس علاقة الرواية الفلسطينية بالآفورات
الشعبية ، وهو يتناول للآفورات الشعبية في أثر الاستلاب
والضياع ثم الإحياء ، وهذا هو المنهج الذي كان يمكن أن
يتزلق منه الباحث الى الخطأية والسياسة - كذلك يتناول
هذا الباب دوافع عودة الرواية الفلسطينية الى ما تواراه
الشعبية . أما الباب الثاني فهو يتناول الصياغات الشعبية
للمصراع القومي ، وهو يحتوي على تحليل للروايات التي
وطلت للآفورات الشعبية ، وبصفة خاصة للناموس والسيرة
ومكائيات البطولة ، وهي ردائيات تدل للراحل التي احتكم
فيها الصراع بين الشعب الفلسطيني والعربي من جهة ، وبين
قوى القهر المختلفة ، سواء كانت أجنبية أم محلية ، من
جهة أخرى . وتبدأ هذه الفصول في حياة الشعب الفلسطيني
بمزرعة ١٩٤٨ ثم مزرعة ١٩٦٦ ثم أحداث أيلول الأسود
وأخيراً الحرب الأهلية الدائرة في لبنان الآن ، وقد تكون
الباحث من الرجوع الى النصوص روائية وقصصية تدل مرحلة
البدايات ، وهو عمل تأسيسي مهم ، أشبه إلى صوغه
هذه الظروف التي يعيشها الشعب الفلسطيني ، وقد أثبت
الباحث أن البداية كانت على يد الكاتب « أميل حبيبي »
في روايته « سداسية الأيام الستة » ، ثم تناول البحث
للراحل اللاعبة ، وأكد من هذا التأسيس على حقيقة مؤزدا
أن ظاهرة العودة الى للآفورات الشعبية لاستلواها وتوطيها
في الرواية لها يرجع الى محاولة البات الذات القومية ،
وتتنامى حركة الواقع الفلسطيني ، ويصر الباحث على إثبات
أنهج الروايات الفلسطينية فيها وفكرها هي تلك التي
وطلت للآفورات الشعبية . وهذه المقولة قد لا تنطبق - كما
يقول الباحث - على البات الذات القومية الفلسطينية وحدها
وإنما هي جزء من اتجاه ينظم الزمن العربي ، فله سبق
هذه الدراسة - كما ذكرت - رسائل عربية أخرى سياتر في
لحن الإحياء ، ومنها على سبيل المثال دراسة اثر « للآفورات
الشعبية في القصص الرأفلية » ، ومنها أيضاً دراسة اثر
« للآفورات القصصية في المسرح المصري » . وهذه الدراسات
جميعاً ربما مثلت جانباً من « حركة البات الذات القومية »
العربية لا الذات الفلسطينية على وجه التحديد .

أما الباب الثالث ، وهو « جليلة العجز والمثل » ،
يتناول على دراسة الروايات التي عالجت هذه القضية في
للآفورات الشعبية ، وفي الواقع الفلسطيني ٠٠ من حيث
ترطيف شخصيات وأشكال وعناصر تراثية - ومن خلال وثوقها
عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية المأخوذة لاتخاذ وتقديم
بدل إيجاباً لها - ومن خلال هذا الباب قدم الباحث دراسات

فصول

५०५

٢ - الشعر :

● أصله الحب

محمد ليثي بدر الدين • القاهرة

٩٣ ص

● أصله الناق

أحمد ميكل • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦٥ ص

● الأسميات (ديوان العرب ٢)

اختيار الأسمى • القاهرة • دار المعارف

٢٦١ ص

● إلا الشعر يا مولاي

نحسب مسعود • القاهرة • مؤسسة روز اليوسف

١٢١ ص

● يوم التولي (الأضال الثلاثة)

رفعتي صالح • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦ ج

● ديوان جميل شاعر الحب المولى

جميل بن عمر • تحقيق عبد الستار أحمد فراج • القاهرة • دار الطباعة الحديثة

٢٥٠ ص

● ديوان حافظ إبراهيم

حافظ إبراهيم • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢ ج

● رحلة في أعماق الكلمات

لؤي المصطفى • القاهرة • دار المعارف

١٢٤ ص

● دحيق الذكريات

روحية القاني • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٢٩ ص

● السفر في أنوار القلم

محمد أبو حنيفة • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٤٥ ص

● عروس المشرق

محمد فهمي سيد • القاهرة • مطابع الناصر العربي

٦٤ ص

● في عتيك عنواني

لاروق جويده • القاهرة • دار غريب للطباعة

١٤٣ ص

● شعر ابن الفارسي في ضوء النقد الأدبي الحديث

عبد الحاق محمود عبد الحاق • القاهرة • مطابع سجل العرب

١٧٣ ص

● الشعر العربي الحديث أفراده وصوره

لاروق إبراهيم عبد الفتاح • القاهرة

١٧٤ ص

● الشعر العربي للعاص

الطاهر أحمد مكي • القاهرة • دار المعارف

٢٨٠ ص

● سلعيات مبهوتة في الأدب

رجاء انتاش • القاهرة • المؤسسة العربية

٣٣٣ ص

● عصر الدول والإمارات - الجزيرة العربية - العراق - إيران

شوقي غلب • القاهرة • مطابع فكر المعارف

٢/٦٨٤ ص

● عل مكي في الشارح المصاحف ٢

احسان عبد القدوس • القاهرة • دار المعارف

٢٢١ ص

● عيب التأليف المسرحي

تأليف ولتر كيز • ترجمة • عبد التليسم النصارى • القاهرة • دار مصر للطباعة

١٨٠ ص

● في الأدب الشعبي الأسباني القديم

جسمن ميهوب المرسى • القاهرة • مكتبة الانجلو المصرية

٢٥٢ ص

● في الأدب العربي

طه حسين • القاهرة • دار المعارف

٢٣٣ ص

● في الشعر العباسي

عز الدين اسماعيل • القاهرة • دار المعارف

٤٤٨ ص

● المسرح التجريبي من سبيلافسكي حتى اليوم

ترجمة لاروق عبد القادر • القاهرة • دار الفكر للناس

١٦٠ ص

● المسرح الكامل (كتاب)

أحمد زكي • القاهرة • دار المعارف

٦٢ ص

● ملحق شرح الشكل من شعر لنتيني

خادم عبد الجيد • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٢٤ ص

● نقد الشعر لأبي الفرج كندة بن جابر

تأليف أبي الفرج كندة بن جابر تحقيق كمال مصطفى • القاهرة • مطابع النصارى

٦٤ ص

راحلان كريمان

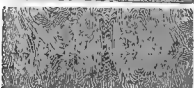
● ● منيت حياتنا الفكرية والأدبية
في الآونة الأخيرة بوفاة أستاذين وعالمين
جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأماوي
والدكتور محمد النويهي ،

والجدة إذ تنماهما ترى من وإحيهما
أن تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة
كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية ،
واسهامه في تأصيل كثير من أفكارنا ، وفي
الثراء المكتبة العربية بالدراسات الرصينة ،
وفي دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء
ببعض حقهما ، وتقليداً للدور الكبير الذي
قام به كل منهما .

لله اعطيا الكثير ، وخرج على أيديهما
أكثر من جبل ، وتركنا في حياتنا الفكرية
والأدبية بصمات لا تزول . وحفظهما الله !

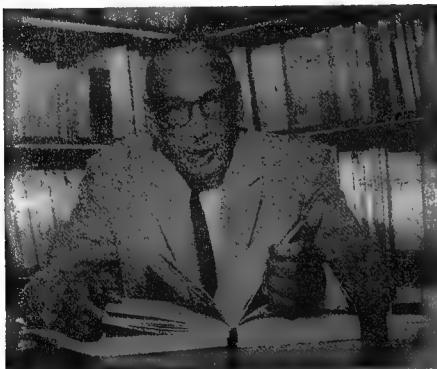
فصول

آخِرُ مَا كَتَبَهُ الدُّكْتُورُ عَبْدُ الْعَزِيزِ الْأَهْوَانِي



التُّرَاثُ الْمُنْقَطِعُ

الزَّجَلُ... الشَّعْرُ الْعَامِي



● سبَّاحُ الرَّحْمَنِ الدُّكْتُورُ الْأَهْوَانِي
بِكُتَابِهِ هَذَا الْمَقَالِ فِي تَشْجِيعِ فِكْرَةِ تَبْنِئَاتِهَا
مَجْمُوعَةٍ مِنَ الشُّبَّانِ لِأَنْشَاءِ مَجَلَّةٍ خَاصَّةٍ بِهِمْ ،
تَمَرُّعٍ عَنْ مَوَاقِفِهِمُ الْفَكْرِيَّةِ ، بِمَوَاقِفِهِمْ
وَلَعْنِ ، إِذْ لَشُكْرِهِمْ إِشَارَاتُهُ بِهَذَا تَقَالِي الْأَيَّ
كُتِبَ الْفَلِيدُ قَبْلَ وَفَاتِهِ ، لَرَجْوِهِمْ التَّوَلُّيْنَ
فِي « عَطَوَاتِهِمْ » .

القُدَمَاءُ بِاسْمِ الزَّجَلِ • وَلَا أَكَادُ اعْرِفُ - فِي نِطَاقِ الْجَامِعَاتِ
وَالرَّسَائِلِ الْجَامِعِيَّةِ - مِنْ كُتُبٍ عَنِ الزَّجَالِينَ الْمُحَدِّثِينَ ،
بِاسْتِثْنَاءِ بَيْتِ التُّونِسِيِّ ، عَلَى حِينِ أَنَّ رَسَائِلَ كَثِيرَةٍ عَنِ الصَّغَرِ
الشَّامِيِّ مِنْ مَوَاقِيلٍ وَأَغَانٍ ، جَمَعَتْ مِنْ أَفْوَاهِ الْأَحْيَاءِ مِنَ النَّاسِ
فِي مُخْتَلَفِ الْبِلَادِ •

● أَخْرَجَتْ الْمَطْبَاعُ فِي مِصْرَ ، وَلَا تَزَالُ تَخْرُجُ ،
مَجْمُوعَاتُ كَثِيرَةٍ مِنْ شُعْرِ نَظْمِهِ فِي اللُّغَةِ الْعَامِيَّةِ شَعْرَاءَ مَعْرُوفَةٍ
أَسْمَاءُهُمْ • وَأَحْسَبُ أَنَّ هَذَا الشَّعْرَ الْعَامِيَّ - عَلَى أَهْمِيَّتِهِ لَمْ
يُظْفَرْ بِهِمَا يَسْتَحَقُّهُ مِنْ عُنَايَةِ النَّاقِدِينَ وَالْبَاحِثِينَ • لَقَدْ انْصَرَفَ
هَؤُلَاءُ إِلَى الشَّعْرِ الْمَرْبِ فِي مَسَاجِدِهِ لِلْقَدِيمَةِ وَالْحَدِيثَةِ ،
وَأَعْرَضُوا أَوْ كَادُوا يَعْزِضُونَ ، عَنْ هَذَا الْفَنِّ الَّذِي عَرَفَهُ

فاذا تسامنا كيف استطاع فن نظم في لهجة عامية أن يظل مفهوما متداولاً في أقطار ذات لهجات مختلفة ؟ فالجواب أنه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين • أولهما أن الزجل كفن من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجماعة متفقة على علم وثيق بالتراث العربي على اختلاف علومه وفنونه •

والنصر الثاني - وهو متفرع عن هذا الأول - هو أن لغة الأرجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومي ، أي بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحى أو لغيره التي سيجل فيها الشعر والتوشيح وسائل للتراث العربي •

فاذا تركنا المصور القديمة ، وجئنا الى عصرنا المعاصر نفتش عن الفنانين الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده •

أما الشعر العربي فقد ظل مرتبطاً بتراثه القديم على الرغم من كل ما حدث فيه من تطور ولغيره ، منذ جيل البارودي الى جيل شوقي الى أصحاب مدرسة الديوان الى جماعة أبوللو الى الشعراء المعاصرين •

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء في مدى استيعابهم للتراث الشعري وعكوفهم عليه ومولاهم منه ، ولكنهم على أي حال لا يجهلون •

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسة العميقة له ، والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائماً على أساس صحيح يكسبه أصالة وتأثيراً •

أما تراث التوشيح فقد ظل حياً في مجال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخطيب ، وهم أندلسيون ، وابن سناء اللك ومن جاء بعده من مصريين يجحدون استجابة لدى جمهور المستمعين • بل ويوجد من يحرصون على احياها ، والنظم في قوالها من مؤلفي الأغاني وكتاب المسرحيات الغنائية • حقاً لقد وجد ناطم الأغاني والأناشيد الحديثة الذي يستطيع العامية ، ولكنه ظل مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات في مختلف الصور ، ويحاول التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقي • أما من الزجل ، فيبدو أن الحديث منه قد انقطع عن التراث الوجدل انقطاعاً يشبه أن يكون تاماً • حقاً إن ظاهرة القصة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم •

وهذا هو ما يفرق بين للزجل أو ما يسمى بالشعر العامي وبين الشعر الشعبي الخالص مثلاً في الماويل التي يحفظها العامة ويعدلونوها مشافهة •

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتمون الى الفشة للثقفة ، ويظفرون بظل من معرفة اللقافة للثورة على اختلاف فنونها • كما كان شأن الزجالين القدماء •



اننى ادعو الى متابعة هذا الإنتاج وتقييمه • وتوضيح مكانته بين فنون القول في حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة عن أشكال التعبير الفني في مجتمعاتنا الجديد ، وجوانب الخلق والإبداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين • ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية • بل أرجو أن يتجاوز ذلك الى الصعيق والمجلات ووسائل الإعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشعراء والناقد والجمهور •

وأرجو أن استطيع القيام بنصيب في التعريف بهذا الإنتاج بعد أن قدمت من قبل دراسة الزجل في عصوره الأولى •

لقد ظهر فن الزجل ، أول مظهره ، في ذلك القطر العربي البعيد عن مركز العروبة في الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين •

وكان ظهور الزجل حدثاً في تاريخ الشعر العربي ، سبقه حدث آخر في نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح في القرن الثالث الهجري •

وكان التوشيح بمثابة الثورة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة الثورة على التوشيح • لقد استعملت الموشحات اللغة العربية ، ولكنها حولت القصيدة الى مقطوعات ذات أغصان وأقفال ، فبدلت بذلك عن الوزن الواحد والقافية الموحدة الى تعدد الأوزان والقوافي • وصار الزجل في طريق الموشحات من ناحية الأوزان والقوافي ، ولكنه استخدم اللغة مكان اللغة العربية •

وربما يختلف مؤرخو الشعر العربي في تمثيل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقي ، وعن الصلة بين الزجل والأغاني الشعبية • ولكنهم لا يختلفون في أن هذين الفنين كانا مصدر ثراء للشعر العربي ، وأنهما انتقلا من الأندلس الى المغرب والشرق وصارا تراثاً عربياً مشتركاً يقتدى فيه اللاحقون بالسابقين • وكذلك لا يختلفون في الدور الكبير الذي اضطلع به في تطوير هذا الفن أمام الزجالين بالأندلس أبو بكر بن قزحان ، وأن الزجال هؤلاء الأماء كانت تروى في حواضر المغرب والشرق على السواء •

ولكن الذي بين يدي من انتاج شعره العامية يجعلني أرى أنهم ، أو فريقا كبيرا منهم ، قد ارتبط بالشعر الحديث ارتباطا وثيقا كاد يفصلهم عن الشعر الشعبي من جانب ، وعن التراث الزجل من جانب آخر .

وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الرجال القديم . لقد كانت قضيتهم التجاذب بين قطبي القصيدة العربية من ناحية ، والشعر الشعبي والأغاني الشعبية من ناحية أخرى ، هي القضية الأساسية عند الرجال القديم . فانتهج نهجا وسطا وأقام توازنا بين هذين القطبين ، وحقق لنفسه استقلالا وتوعية متميزة ، فلم يجرفه تيار الفصحى ولم يجرفه تيار العامية ، واستعان في هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها .

والآن وقد تفرس السلفية - والسلفية من اصطلاحاتهم - فبجئنا الى شئناط الشعر ، وانتعلت عن الشاطئ الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامي أو الزجل الحديث ، وكشف أسرارته وإدراك إبعاده وجلاذ عبقريته ، منوطا بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث أو الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع ومدارس .

لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية الحداثيين ، فوجب أن يتفرس لذلك منهج الدراسة . وذلك تصور مبدئي تنبته الدراسة أو تنفيه .

ولكن شعراء العامية لا يكادون يعرفون شيئا من الزجل القديم ، لا في عصوره الهميدة وحدها ، وإنما في عصوره القترية . أيضا ، فإذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن الششتري ، وهما أندلسيان ، فهم لا يعرفون أيضا القيم الفباري والبدر الزيتوني والحجازي ، وهم مصريون . بل لعلمي لا أبالغ إذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وأمام المعبد وعزت صفير ومن عاصروهم أو جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز معرفة الاسماء أو مصرفة النزر القليل الذي لا يفنى من أزجالهم . وأكثر من هذا أن شعراء العامية أو معظمهم يرفضون أن يسمى فنهم زجلا ، وإن يطلق عليهم اسم الزجالين . وكان هذا الاسم للعريق انتهى وجسوده وفاة يوم التونسي ، وأبو بديعة . وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع التراتلي الذي نتحدث عنه .

ومن حق مؤرخي الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك في الشعر العامي . أكان خيرا أم شرا . ولهم أيضا أن يتساءلوا عن المصادر البديلة التي يستمد منها هذا الفن في مرحلته الحديثة أصوله وصنمته وموازينه الفنية ونماذجته المختارة ومقاييس الإبداع فيه . ذلك أن كل فن حقيقي لا يستطيع أن ينفو ويژهوهر إلا أن تكون له جذور وأصول .

وهذا التساؤل لن يجده إجابته الصحيحة إلا بعد الدراسة الشاملة المستوفاة لهذا الانتاج الحديث . وذلك ما لبست أدعيه لنفسى الآن .



فصول
فصول

الدكتور محمود على مكي

● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني في الثالث عشر من مارس الماضي (١٩٨٠) حدثاً فاجعاً ملا بالآلم نفوس محبيه ومريديه وزملائه وأصدقائه وما كان أكثرهم في السالم العربي كله على اتساعه من العراق والكويت إلى المغرب الأقصى . فقد كان للأهواني في كل هذه البلاد تلاميذ واحبه يعرفون له قدره بصفته عالماً وأستاذاً ، ويحيونه انساناً يجمع بين العلم وحسن الطلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

عبد العزيز الأهواني

والتراث

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعي التي سلكناها طرائق من الأساندة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما منهجا خاصا في إيصال علمهم الى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الأساندة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجبهم في إيصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين في ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، وأما الطراز الثاني فهو الذي لا يتجه فقط الى حقول التلاميذ وأذهانهم وإنما لشخصياتهم وسلوكهم العلمي والخلقى أيضا ، وربما كان الطراز الأول الذي يفرغ بعد أداء واجبه الى التأليف والكتابة أغزر إنتاجا وأكثر كتباً ، ولكن الطراز الثاني هو الاثمن أثرا في نفوس من يتوجهون اليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأساتذة والملازم وحتى ممن يتصلون بهم اتصالاً غير مباشر . وقد كان الأهواني من هذا الطراز الثاني الذي يدعى بالتوجيه وبالسلوك العلمي والثقافي أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذي يذكر من أئمة الفقه طه حسين وأحمد أمين وأمين الشاذلي ونجيب محمود المقاد طيب الله أرواحهم وشوقى صيف ومحمود شاكر مد الله في عمرهما .

وعلى الرغم من أن الأهواني قد اشتغل طوال حياته التي امتدت على طول خمسة وستين عاما

لقد كان الأهواني - فضلا عن كونه أستاذا جامعيًا وباحثًا متخصصًا - نموذجًا رفيعًا للمثقف العربي الذي يرى لأمته ومجتمعه ديناً عليه لا بد أن يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يكتب عليه الباحث منقطعا له في برج عاجي ، معرضا عن هوم المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبذل فيه التضحيات بنفس واضحية ، وكأنه كان يأسى في ذلك بعظماء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتفوه . وما كان أكثر ما يلبس الأهواني على هذا الموضوع : موضوع رسالة الأستاذ الجامعي وكيف ينبغي أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهي بفرار الأستاذ من محاضراته في قاعة الدروس ولا بمكوفه على كتاب يخرجها ليجده لنفسه به قسدا من الشهرة أو المال أو الجاه ، وإذا كان هذان العملا : إلقاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فانهما ليسا إلا البداية ولانطلق نحو جهد طويل متواصل يسمى فيه العالم الى أكبر عدد من تلاميذه ومريديه بيت في نفوسهم روح نعلم يستثير أذهانهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم اصول منهج التفكير والبحث .

عبد العزيز الأهواني والتراث

وإذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فإنها كانت أيضا حافزا قويا طالما شهد قلم الأهواني نفسه واستشارته إلى معالجة كثير من القضايا التي كانت تهم امتنا العربية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة ، التي كانت من أحفل سنوات تاريخنا المعاصر بالأحداث . وأذكر من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التي كانت دائما هي الشغل الشاغل للأهواني ، وقضية أزمة اللغة العربية الفصحى في مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف في مجتمعنا العربي الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الأهواني على صفحات كثير من صحف العالم العربي ومجلاته في القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

لقد أولى الأهواني جانباً كبيراً من اهتمامه لقضية المعاصرة في أدبنا العربي ، ودور الأدب في بحث مشكلات مجتمعنا المعاصر ، ورسالته في خدمته ، وكذلك لقضية القومية والوحدة ، وللمكان الأدب الشعبي في أدبنا العربي ، للديما وحديثا ، وللمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان في كل ما طرحه من هذه القضايا ناقدا حرا ومفكرا تقدميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون أن التراث العربي ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الأهواني حيزاً مرموقاً . وكانت السنوات التي امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ إلى أواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المفكرين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينظرون في شيء من الريبة إلى كل دعوة تستحث الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية أو توجه الاهتمام إلى آدابنا الشعبية ، وكان هذا الاهتمام معناه الانسلاخ من قوميتنا العربية أو الاعراض عن تراثنا الثقافي القديم .

وذلك هو ما يحملنا على أن نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الأهواني ومن نتاجه الفكري ، ومدى التفاعل في فكره بين القديم والحديث .

● الأهواني وبداية اهتمامه بالدراسات الاندلسية :

عبد العزيز الأهواني من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، ونظروا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابه المبكر ، فقد استهوته الاندلس منذ أن

(١٩١٥ - ١٩٨٠) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصاً دقيقاً هو ميدان الدراسات الاندلسية ، فإن ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة في حياة امتنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعاً كبيراً: بصفته وكلياً لمعهد الدراسات الإسلامية في مدريد ، ومستشاراً ثقافياً لبلادنا في الرباط ، ووكيلاً لوزارة الثقافة ، ورئيساً لمؤسسة الفنون المسرحية ، وأميناً فنياً للشعبة القومية لليونيسكو ، هذا فضلاً عن عمله الأساسي الذي ظل يزاوله أكثر من ثلاثين سنة استاذاً في الجامعة .

ومن هذه المنابر المختلفة التي لم تصدق إلا بعض معالمها البارزة استطاع الأهواني بلسانه وقلبه وجهه الذي لم ينقطع أن يؤثر في حياتنا الثقافية تأليها عميقاً لم يترك جانباً من جوانبها. وربما كان أهم تلك المنابر التي باشر الأهواني منها ذلك التأثير العميق - مع أنه لم يكن موقع عمل رسمى - هو ندواته الأسبوعيتان اللتان كان يعقدهما في داره ، فاتحاً أبوابها لكل طاق ، فقد كانت هذه الندوات تمتعاً للفكر ، وما أكثر القضايا التي كانت تمالح فيها في حوار موضوعي كان الأهواني استيلاذاً في أدلته وتوجيهه .

وقد انعكس هذا الحوار أيضاً على جهود الأهواني في كل مكان ، وأصبح سمعته طبع عمله دائماً ، حتى حينما تفسطه ظروف عمله إلى التفتيح من مصر ، ففي مدريد كانت له ندوة في بيته وفي معهد الدراسات الإسلامية هناك ، وفي الرباط كان له لقاء أسبوعي ينظمه في فندق بروج حسان ، وحتى فترات إقامته القصيرة في سوريا والكويت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها إليه سفوة المثقفين في هذه انبلاذ .

ولا يزال في طريقه إلى تطور يكاد يفصل فيه ما بين الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث . وإنها لظاهرة جديدة بالمراسمة »

ثم يحاول الأهواني التعرف على أسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتداء الأدب الحديث (أدب أواخر الستينيات) عن التراث القديم إلى النزوع الحالي إلى التخصص ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية ، وانفتاح التلقيح أمام الجماهير المربصة ، فضلا عن التطور الاجتماعي الذي تعرض له المجتمع العربي . كل هذه العوامل أدت إلى نتيجة يجعلها الأهواني فيما يلي :

« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الأدباء المعاصرين في الوطن العربي ينفون مكان الصدارة في عالم الكتابة دون أن يشعروا بالحاجة الملحة إلى دراسة الأدب العربي القديم أو التحقق في دراسة اللغة العربية وقواعدها وإساليبها ، خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تطلعت الأساليب الفنية أو التقنية ، بحيث فُصل نصيب الأدب القديم في المشاركة في هذا المجال » .

وإذا كانت النتيجة التي طرحها الأهواني في حديثه عن تلك الظاهرة واضحة السلبية ، إلا أنه لا يسهل تصور أديب يحتل مكان الصدارة في أدب أمة دون أن يشعر بالحاجة إلى التحقق في دراسة لغته أو دراسة تراث أدبه فإن الأهواني كالمهد به في إناته ورويته لا يسرع بالادانة ولا يجمع به السخط إلى لطم الخدود وشق الجيوب ، وإنما ينعم بالنظر في الظاهرة مثملا فاحصا ، بل مقدرا ما لحظه من إيجابيات ، فالنزوع إلى التخصص أمر لا بأس به وإن كان من ميوه أنه لا يولي التكوين الإنساني العام المتكف ما ينبغي من عناية ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية شيء طيب وإن كل من الواجب أيضا أن يراعى الكيف كما يراعى الكم ، وانفتاح التلقيح أمام الجماهير المربصة غاية نبيلة وواجب ينبغي على كل مجتمع يسعى للتقدم أن يبلل كل الجهد لإدائه ، ولكن السعي هنا أن ما يكسبه التلقيح والتطعيم بصيغة عامة في الاتساع قد يضره في العمق وتماسك البناء الثقافي . الأهواني يوصي بكل ذلك وإن كان - كما كان في حواراته دائما - مهذب المتعبر هادئ، الصوت عروفا من الحدة وطول الثبرة .

ويمثل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفصال

كان يدرس في الجامعة في أوائل الثلاثينيات . وقد استمطنا أن نتبع اهتمامه بهذا المجال من دراسات الأدب العربي بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الأهواني بقلمه في الصفحة الأدبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع (٢٠ و ١٦ و ١٩ سبتمبر سنة ١٩٦٦) . وكانت هذه المقالات جوابا عن أسئلة توجه بها إليه الأديب والكاتب الجزائري عبد الله ركيبي . وأودع الأهواني مقالاته تلك مزيجا من الدراسة العامة للحضارة الأندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه في الجامعة مما يلقي ضوءا كاشفا على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

ويبدأ الأهواني حديثه بإشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة إيمانه بوحدة التراث الثقافي العربي فيقول :

« إن دراستي للأدب الأندلسي لم تنقلني من ميدان إلى ميدان آخر منفصل عنه ، وإنما انتقلت بي إلى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الأدب العربي »

ويستعيد الأهواني ذكريات البداية في الثلاثينيات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التي تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط أدبنا المعاصر بالتراث وارتباط أدب تلك الأيام به :

« واجب أن أسجل هنا ظاهرة أدبية كانت أكثر وضوحا في تلك الأيام منها اليوم ، هي أن الأدب المصري الحديث كان وليق الصلة بالأدب العربي القديم . ذلك أن أدباء الجيل الماضي وإن تأثروا بالأدب الأوروبي مترجما أو في لغته الأصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الأدب العربي القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التي تقوم أصلا على دراسة اللغة العربية والأدب العربي كالأزهر والقضاء الشرعي ودار العلوم . ويكفي في هذا السياق أن نذكر أسماء المفكرين وأحمد أمين وزيكي مبارك ومصطفى عبد الرزاق وأمين الخولي وعبد الوهاب عزام وطه حسين ، إذا اقتصرنا على الأدباء المصريين ، بل إن الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا - بالرغم من نشاطهم الحديثة - على حظ معين من معرفة التراث العربي أمثال عباس محمود العقاد والكاظمي وشكري وشوقي وحافظ إبراهيم وهيك وسلامة موسى ، لقد تطور الأمر بعد ذلك

بتحدث الأهواني عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من أتباعه الشباب مع الأدب الأنطلسي ، فيضع أيدنا أيضا على حقيقة نفس انصراف كثير من الشباب من زملائه عن الدراسات الأنطلسية وهم في أول الطريق بعد أن استوفيتهم واستسلت أختيائهم . يقول الأهواني أن الأنطلس كان لها استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دولي الأدب وقاريه ، وذلك لأن ضبياع الأنطلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حيلة مثرة ونضال مستمر كان يجعل منها فردوسا مفقودا أو يطلع على أهلها نوعا من البطولة ، ويجعل أرضها المخضبة بالدماء عالما مسحورا خياليا . غير أن هسدا النزوع الرومانتيكي - الذي يعترف الأهواني بأنه لم يمسلم من مسيطرته - ش. والدراسة العلمية في آخر . ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية إلى العلمية من أخطر المراحل التي يتعرض لها شباب الفارسين ، وهي مشكلة ينبغي أن ينتبه اليها الاساتذة والعلماء والمشرّفون على هذه الدراسات في وقتنا العربي .

ويختم الأهواني تأمله لهذه الظاهرة بمبارات نرى فيها خلاصة للسلوك العلمي الذي أخذ به الأهواني نفسه طوال حياته : « فطريق العلم شاق حتى في الدراسات الأدبية والجمالية ، وأنه يحتاج إلى أدوات كثيرة لا يبد من ألتانها والصبر عليها . . ولديها قالوا : « لا يعطيك العلم بعلمه إلا إذا أصعبته تلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف إلى ذلك أن العلم يعطي البهجة والمتعة ولكن ذلك لا يتحقق لمن شغلته مشاكل المسادة العلمية واستفرقته وسيطرت على حواسه وليس في العلم جاف وطيب ولا حلو ومر ، وإنما هو الإخلاص والجهد الذي يجعل الجاف نديا والمر حلوا » .

ولعل هذه الكلمات من أجمل ما يقرأه المرء حول سيادة العلم وما يجب أن يلتزم به الباحث وبقدرة من تبعه في عمله ، وأجل منها أن تألفها لم يعدنا من قبيل التصانيع النظرية التي يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وإنما كانت منساج حياة ومملوك ، طبعها الأهواني أول ما طبعها على نفسه . وظل مخلصا وفيما لما حدده فيها من مبادئ حتى آخر رمق في حياته .

وقد فطن الأهواني منذ بداية مسيرته في مجال الدراسات الأنطلسية إلى حقيقة على أعظم جانب من الخطر والطبارة ، هي أن الانبذس كانت أعظم ميادين اللقاء بين حضارتين : أحدهما إسلامية عربية شرقية تمتد جنوب البحر

المتوسط ، والثانية مسيحية لاتينية غربية تمتد إلى الشمال من ذلك البحر . وفي ضوء هذا التصور طرح الأهواني قضيتين لا ينبغي أن تغيبا عن ذهن كل باحث في تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذي عالجه الأهواني في المقالة الثانية التي كتبها في جريدة « الشعب » الجزائرية (في ٩ سبتمبر ١٩٦٦) :

« أما القضية الأولى فهي أن التراث القديم كان دائما يعيش في مستويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه أداتين : المستوى المثقف الذي يصطنع اللغة العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي الذي يتخذ [١] اللغة العامية أداة للتعبير . ولئن كانت العناية بتسجيل هذا التراث الشعبي قليلة أو منعدمة ، بحيث لا يجد الباحث الحديث بين يديه نصوصا منه إلا القليل النادر ، لأنه كان تراثا شفويا ، فإن ذلك لم يمنعه من أن ينتشر ضربا خفيا أو ظاهرا إلى عقول وأقلام أصحاب الآداب الكلاسيكي . »

والقضية الثانية أننا حين نلتصق اقتفاء الحضارات في التراث الأدبي لامة ينبغي أن نتوسع في مخطول الآداب ، أو على الأقل نتوسع في التنقيش عن الآثار المطلوبة في مؤلفات أخرى غير دواوين الشعر ومجموعات النثر الفني . علينا أن نأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحيوان وغير ذلك ، إذ أن هؤلاء المؤلفين ، أي المؤرخين والجغرافيين وأمثالهم ، كانوا أقل تزمنا فيما يتصل بالمفهوم الأدبي ، وأقرب إلى التماس الطرائف أو إلى مخاطبة جمهور أكبر من قراء الشعر والنثر الفني ، ومن هنا كانوا لا يتخرجون من سرد بعض ما يفيدنا فيما نحن بسبيله » .

ولعل القارئ يرى أننا توسعنا في اختطاف هذه الفقرات مما كتبه الأهواني منذ أربع عشرة سنة ، غير أن الذي حصلنا على ذلك هاملن : أولهما أن هذه المبارات التي خطها قلم الأهواني تمثل لفتته الفكرية أصبق تمثيل ، ولاسيما موقفه من التراث بمستوييه اللذين تحدث عنهما : المستوى المثقف والمستوى الشعبي ، والثاني أن هذه السلسلة من المقالات التي استعنا بها فيما نحن بصمده قد نشرت في جريدة يومية جزائرية لم تعد في متناول القراء والباحثين .

لقد تخرج عبد العزيز الأهواني من قسم اللغة

تروءه وعلى استحياء ، فإراد ان يفسر من هذه الحال ، وان يعد نشاط الحياة الأدبية الى هذه الناحية التي لم يلفها . وراى ان هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من ادب الأندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فرأى فيه مجموعة صالحة من النصوص الأدبية التي تصلح للدرس ، والتي لها ، ان درست ، ان تجلى وجهها او وجوها من الادب العربي في بعض بيئاته وفي بعض عصوره . فاقبل على نشره واذاعته راجيا ان يكون ذلك سبيلا الى دوسه وتعمقه واستفراج ما يكن من ثمرات العلم » (٢)

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك ان الأستاذ ليني برونسفال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتقينة نص الكتاب للطبع ، يذكر من هؤلاء الشباب : محمد عبده مرام وخليل مسكار وبخاطره الشافعي . ثم بعد ان حصل العمل اشهرا اغتيف الى لجنة شباب القسم اثنان من خريجه هما عبد العزيز الأهواني وعبد القادر الطف . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الأستاذ برونسفال الى الجزائر بعد اشتغال الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الأهواني في تحقيق كتاب اللخيرة هو بداية رحلته العلمية في طريق الدراسات الاندلسية . وهو كما اشار الأهواني نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستواء الماطفي « الرومانتيكي » الى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة ان تذكر ان الأهواني كان من بين هؤلاء الشباب الضخمة من خريجي قسم اللغة العربية هو الوحيد الذي قدر له ان يعمق في شوط الدراسات الاندلسية الى آخره ، لما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمي وحق كل منهم امعلا وائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على ان الحقيقة التي ينبغي علينا ان نسلجها هي ان اول بوكير جهود الأهواني في ميدان الدراسات الاندلسية كان العمل في تحقيق إحدى ذخائر التراث العربي في الاندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التي كان الأهواني احد اعضاءها على طول ست سنوات ، استطاعت في خلالها ان تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « النخبة » : القسم الأول في مجلدين (بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢) ثم المجلد الأول من القسم الرابع (١٩٤٥) . ولابد ان هذه التجربة العلمية الاولى في معاناة تحقيق التراث الاندلسي

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك في الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر انه منذ سنوات دراسته في الجامعة كان مقبلا على القراءة حول الأندلس ، ولكن اقباله هذا - على ما صرح به في مستهل المقالات التي اشراها اليها - كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكي » الذي يجيش للأندلس استواء وسلطانا على نفوس الشباب في مثل سنه ، لم لا يلبث بعد ذلك ان ينحصر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية من الأندلس تاريخها وادبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية في الثلاثينيات الا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « نفع الطب » للمقرئ التلمساني ، و « تاريخ » ابن خلدون ، و « مطمح الأتفس » و « قلائد العقيان » لابن خاقان ، كلها في طبقات سقيمة غير محققة . اما الدراسات فلم أهمها في ذلك الوقت كتاب الأستاذ أحمد شيف « بلاغة العرب في الأندلس » (وهو مجموع محاضرات القاها على طلبة الجامعة) ، وكتب الأستاذ كامل كيلاني .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التي لم يكن امام هواة الادب للأندلس غيرها هي التي اثارت في نفس الأهواني الاهتمام بالأندلسي ، ربما زاده اقباليه تلك المحاضرات التي القاها المستشرق الفرنسي ليني برونسفال على طلبة الجامعة في فصل من فصول السنة الجامعية (سنة ١٩٣٧) ، وكانت الجامعة قد دتمته للتدريس فيها . واتفق ان المستشرق الفرنسي الذي أصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دوزي واكبر مؤرخ للأندلس في اوربا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « اللخيرة » في محاسن اهل الجزيرة « لابن بسام الشنترنيني (ت ٤٤٢) وكان يزعم آنذاك نشر الكتاب في مدينة ليدن بهولندا . فلما اتى الى مصر عرف عليه أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين ان ينشي الكتاب في مصر ، وان يتم ذلك بالمشاركة بين ليني برونسفال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأستاذة أحمد أمين ومصطفى عبد الرازق وعبد الحميد المبادئ وعبد الوهاب مرام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين في الحديث عما دفع بقسم اللغة العربية بكلية الآداب الى الاضطلاع بنشر هذا الكتاب :

« راي قسم اللغة العربية ان التشاغل الأدبي في مصر الحديثة لم يشغل الأدب العربي في الأندلس ولم يسع اليه الا في

ويل هذا الفهرس ملاحظات نقدية على الكتاب تدل على رسوخ قدم في معرفة التراث الأندلسي ، واشتملت هذه الكراسة أيضا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهواني من كتاب غريدة القصر للمعاد الإصهاني (مفسر دار الكتب ، آداب ٢٥٥) . وأغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق أي أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا أن رحلة عبد العزيز الأهواني مع الدراسات الأندلسية - وهي الرحلة التي أكمل فيها المسيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدعوا به ثم عادوا في أزل الطريق - إنما كانت في الوقت نفسه رحلة مع التراث الأندلسي القديم وخدمة مخطوطاته ، ومحاولة استنساخ كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث في تلك المخطوطات .

وكان على الأهواني بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لأعداد رسالة الماجستير ، وبحادثنا هو نفسه في الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته في الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخذ من المعتمد بن عباد ملك أشبيلية في عصر الطوائف موضوعا للدراسة . وكان في ذلك مستجيبا للزوع الرومانتيكي الذي كان يقبل على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وإن في حياة هذا الشاعر الملك ما يقرب تصاريف الأندلس به وانتقاله من حرة الملك إلى ذلة الأسر والمغنى ما هو كفيلا بإثارة الخيال ومشاعر المطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وأدبائنا يقبلون على استحياء حياة المعتمد بن عباد في كثير من أعمالهم الإبداعية أو دراساتهم ، ابتداء من أمير الشعراء شوقي إلى علي الجارم وعبد الوهاب عزام . غير أن الأهواني سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الأخير أنه فعل ، إذ أن عدوله عن اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة إنما كان إيدانا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفي » إلى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيها من مشكلات ومتع في الوقت نفسه .

وربما أكد هذا التحول في تفكير الأهواني اكتشافه ما تمثله الأندلس في قضية القضاء الحضاري بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية المسيحية . وكان أجل ما يمتثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعري الجديد الذي يرد على الأندلس بفضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات ، فكان هذا هو الموضوع الجديد الذي قرر الأهواني أن يتخذ مدية لرسالة

كانت من أخصب التجارب التي خاضها الأهواني ولا بد أنها نبهته إلى أنه لا يمكن لأحد العمل في ميدان الدراسات الأندلسية قبل أن يعرف هذا التراث مصرفة جيدة ، ثم يسهم في تحقيق بعضه بعد أن يحسن التسليح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . وإلى هذا أشار الأهواني حينما قال في الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته المنصورة في جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث في الأدب الأندلسي أن يدفع الضريبة ويسهم في انتشاسال بعض ما تشتمل عليه السيفينة الغارقة » . لقد دفع الأهواني تلك للضريبة ، ولكن ما عناه من مشقة الاشتراك في تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظر منه توجيه اهتمامه إلى ما اشتملت عليه النصوص الأندلسية ، ومن بينها نص « الذخيرة » من ألفاظ أصحجية تنتمي إلى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الالفاظ هي التي حلت الأهواني منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الأوربية اتصالا وثيقا وعمل توجيهه إلى تعلم اللغة الإسبانية .

وهكذا يمكن أن نقول أن تجربة العمل في « الذخيرة » قد كشفت للأهواني عن العسودين اللذين ارتبط بهما عمله في الدراسات الأندلسية الأولى الضائبة بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه وإثبات التنبيه إلى مسألة ازدواج اللغة في الأندلس وما يعنيه ذلك من ضرورة معرفة اللغتين الإسبانية والإسبانية وكل ما يتصل بهما من أبحاث .

ولعل مما يصور عبادة الأهواني بالتراث الأندلسي (وكان معظمه لا يزال مخطوطا) أننا في أثناء فحصنا للأوراق والمذكرات التي خلفها المغفور له - طيب الله ثراه - مرثنا على كراسة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبي ، يتسوله في نهايته !

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التي انتسخها لنفسه سيدتي محمد بن محمد ابن تاووت الطنجي الطالب بكلية الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الفصول الفوتوغرافية الموجودة بملد الكتب المصرية من نسخة المتحف البريطاني المخطوطة . انتهى » . والإحاطة مؤرخة في ١٩٤١/١١/١٥ .

الأهواني في هذه المدينة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهواني اذكر في مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من ثمرات هذا الاقتناع الذي شاركهم فيه بقوة استاذنا الدكتور طه حسين ان ولدت فكرة انشاء معهد لمصر في مدريد ، يكون تحقيقا علميا لمشاركة العلماء المصريين في ميدان الدراسات الاندلسية ، وفي مجال تحقيق التراث الاندلسي ونشره بصفة خاصة .

● ● الأهواني في اسبانيا (١٩٤٧ - ١٩٥١) :

ويسافر الأهواني الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز في طموحه النبيل ، وإيمانه لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه في ميدان « الأبحاث الاندلسية » وهو ميدان أكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، إذ ان هذا الابتكار الاندلسي كان يقوم على اللغة الصامية الطحونة التي كان يستخدمها الشعب الاندلسي وإذا كانت معرفتنا بالتراث الاندلسي المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضيق أكثر ذلك التراث ، فمعرفة التراث بالرجل اقل ، والطرق الى فهم الحقيقة فيه أكثر التواء وغموضا . ولكن ذلك لم يكن ليشتت مزيج الأهواني ، فغضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وعلى باسبانيا ، حين كان يستهوئ شباب المدارس آنذاك الرحيل الى انجلترا أو فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضي ثمانى سنوات على نهاية حربها الأهلية المدمرة ، بلذا يستطيع الناس الإقامة فيه . على أن تغاثي الأهواني في خدمة العلم - ونذكر مقولته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا اعطيتك كله » - جعله يتسع صدرا لما تضيق به صدور الآخرين ، ويرى الراحة فيما يرى غيره فيه عتاد ونصبا .

امتدت اقامة الأهواني في اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من اضيق فترات حياته واحفها بالعمل الجاد الدؤوب وكانت له في خلال تلك الاقامة ثلاثة شغواف استغرقت كل جهده ووقته : اولها الاعداد لانشاء المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد ، وكلن تضمنور الأهواني لتلك المؤسسة - اول واحدة من نوعها لمصر في الخارج - ان يكون معهدا للبحث العلمى مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ

انماجاستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، تذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الاوربية القديمة والحديثة .

ويحصل الأهواني على درجة الماجستير في سبسة ١٩٤٧ ، ولكن الشيء الذى له دلالاته هو انه لم ينشر دراسته التي نال بها هذه الدرجة ابدا ، هذا على الرغم من الحاج كثير من اصدقائه عليه بان يفصل - ومع ان تلك الرسالة عن « الموشحات الاندلسية » كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك في العالم العربى تمثل اضافة قيمة ، وخطة واسعة في طريق الدراسات الاندلسية ، لم يقدم الأهواني على نشرها .

وامتناع الأهواني عن نشر هذا البحث الذى كان اول مشاركة كبيرة له في هذا المجال ، يصور جانباً من جوانب شخصيته ، ينبئ الى يقين عنا عند التفكير في نتاجه ، سواء في ميادين تحقيق التراث أو التأليف أو الترجمة ، وهو ان الأهواني لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذى يعقله عقل نفسه فيصرف عليها اسرافا شديدا ، فقد كان يرى ان الأبحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا سريعا ، وان المشتغل بهذا المجال في الدراسات الاندلسية لا مفر له من ان يتابع كل ما يكتب في هذا الموضوع ولا سيما من قبل المستشرقين الاوربيين (إذ ان اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تكاد تذكر) . ولهذا لم تعد رسالة الأهواني تلك تجد في نفسه القبول ، فالتى حجبها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقتناعه به من ان نشرها - فضلا من قيمتها العلمية اتى لا شك فيها - كان مفيدا من الناحية التاريخية ، إذ كانت تصور اقصى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع في العالم العربى على الأقل حتى تازيخ اعدادها .

لقد كان الأهواني يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقا في الدراسة الا بما له المزيد مما يجبهه . ولا بد ان إيمانه بهذا المبدأ هو الذى حمله على التفكير في ضرورة السفر الى اسبانيا حتى يكون هنالك على الموقع الذى عاش فيه منتجو هذا اللون الأدبى من شعراء الاندلس فضلا من اتصاله بالمباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات - المجهولة في العالم العربى حتى هذا التاريخ - كفيلا بان تثرى البحث وفرد المعرفة لا حول مؤرخ الموشحات فصب ، بل حول التراث الاندلسي كله وكان يشارك

أن ولي وزارة التعليم (المعارف) قد عزم على تحقيق المشروع القديم ففقد اتفاقا مع الحكومة الإسبانية على إنشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكي يكسبوا نواة للتخصص في اللاتنلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما ألف لجنة من شباب خريجي قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الأخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهواني هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فعهد إليه الدكتور طه حسين بالتزريب لإنشاء المعهد وتأيينه وأعداد مكتبته ولزويده ببطيعة عربية وأوروبية . حتى إذا أنتج المعهد عين إلهواني أول وكيل له . أما الأمر الثاني الذي كان يشغله فهو التمكن من اللغة الإسبانية ، والتصرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية في إسبانيا وفرنسا وغيرهما من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المشتغلين الأوروبيين في هذا الميدان . وأما الشاغل الثالث للأهواني فقد كان الاتصال الوثيق بما بقي من التراث العربي في إسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو أهم خزائن الكتب العربية هناك . رأى الأهواني أن الاتصال كل يوم من مدريد إلى الاسكوريال (على بعد نحو أربعين كيلو مترا من العاصمة) سوف يسرع عليه وقتا ثميناً هو أروح إليه . فقرر الإقامة في الاسكوريال شهرا متواليا . وكانت إقامته هناك في هذا الدير الجوهري البارد الحزين أشبه بخلة من غلات المتسوفة ، فقد عكف الأهواني ساعات متوالية يستقري كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستصفا مادة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لإنشاء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة في فهرسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل إلى فحص الملفات التي جمعت فيها قطع وأوراق متناثرة من المخطوطات ، وهي المعروفة باسم « ورق الدشت » *Iegajos* ، فطوى يجمع منها في صبر وثؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك في ما نشره من أبحاث . ولم يكتف الأهواني بالمخطوطات المصرية الاسكوريالية ، وإنما كان في لئنا إقاماته في مدريد يذهب إلى مكتبته الوطنية ، حيث يوجد قدر لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمي الأندلس الذين أروغوا على التتبع : وهم المصنفون بالعربيسكيين *Morisones*) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقي خلالها بالمشتغلين الفرنسيين

المشتغلين بالاندلسيات مثل ليغي بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المشتغل الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الفرائدي يعد من أهم مصادر الموشحات الاندلسية ، وكان من حسنات الأهواني أن نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الجليل الذي لم ير النور بعد ، فاستفاد منها في أبحاثه اللاحقة .

وترفع مكانة الأهواني في أوساط الاستشراق الأوربي حتى أن القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الإسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الأهواني في المجلد الثالث عشر من هذه المجلة (سنة ١٩٤٨ ص ١٩ - ٢٢) مقالا بعنوان « كتاب المقطف من أواخر الطرف لابن سعيد المفسري » ، وقد اضطلع عميد المشتغلين الأسبان أميليو غرسية غومس بترجمة هذا المقال من العربية إلى الإسبانية . ويبدو في هذا المقال خبرة الأهواني بمخطوطات التراث الأندلسي في الشرق والغرب ، ومعرفته ببقية ما فيها من مادة . فالمقال دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتيه المرفوتين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رافعة والمسح الطهلاوي في مسوهاد (المصورة في دار الكتب المصرية رقم ٩٧٩٧) ومخطوطة الاسكوريال (رقم ٤٥٥) . وقد كان اهتمام الأهواني بهذا الكتاب هو ابن الفصل الثاني عشر منه مختص الموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول سعد بن الغنيم هم التي استخدمها ابن خلدون في مقدمة تاريخه الكبير . ويدلنا هذا المقال على أن الأهواني حينما ذهب إلى إسبانيا كان متزوذا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الأندلسي المخطوط في الشرق ، ثم أضاف إليه في أوروبا معرفة جديدة بما احتوته خزائنها من الكتب العربية ، فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهواني إلى مصر في سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسائله للدكتوراه عن « الرجل في الأندلس » . وتزود في أوروبا بزيادة ثقافية وفي جمع فيه بين علم المشتغلين وأساليبهم في البحث ، والمعرفة الواسعة الدقيقة بما احتوت عليه خزائن كتب المعاصم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما ما يتصل منها بالأندلس . ولكن الأهواني لا يتجمل الفراغ من رسائله ، فهو كالمهبط به يؤثر الأناة والعقبت ، فلا يتقدم برسالته لمناقشتها إلا في سنة ١٩٥٣ . وإذا كان الإلهواني قد أبى من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فإنه في

نعرض في السطور التالية نماذج لهذه المجلدين
انتى كان الأهواني رائداً من روادها .

كتب برامج العلماء في الأندلس

وما يتصل بها من كتب التراجم :

في سنة ١٩٥٥ نشر الأهواني دراسيتين
قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء
في الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة مخطئة
لنص برنامج ابن أبي الربيع (ت ٦٨٨ هـ - ١٠) (٦)

أما الدراسة فقد أوضح فيها الكاتب ما يعنيه
لفظ « البرنامج » الذي استخدمه الأندلسيون
مرادفاً للفظ « الفهرسة » ، وهم يعنون به
الكتاب الذي يسجل فيه العالم ما قرأه من
مؤلفات في مختلف العلوم ، ذاكراً عنوان الكتاب،
واسم مؤلفه ، والشئخ الذي قرأه عليه ، أو
تحمله عنه ، وسنده إلى المؤلف الأول . فالبرنامج
أذن سجل يكشف عن المراجع الثقافية التي
أرتوى منها العالم ، والأصول التي اعتمد عليها .
وهي بذلك تعين المدارس للمؤلف صاحب
البرنامج على معرفة الأسس والمطبوع من
الآراء . وقيمة هذه البرامج أنها تبين لأي كاتب
كان مفضلاً عند الدارسين خلال العصور المختلفة
وفي البيئات المتعددة وأياً أصبح كتاباً مدرسياً ،
وما هي الكتب الحسنة للتداول بين الناس .
وفيما يتعلق بالأندلس نرى في هذه الكتب إلى
الكتب المشرقية التي دخلت إلى الأندلس وعلى
يد من الثقلة وأياً كان محكراً للمشارقة وإيها
كان وقفاً على الأندلسيين والمغاربة ، كما أننا
نجد فيها حديثاً للتلميذ عن أساتذته الذين أخذ
منهم العلم ، لذا أذن قيمة المستند المباحث
حول العلاقات بين التلميذ والأساتذ ، وهي
علاقات تجاوز الناحية العلمية إلى العلاقات
الإنسانية بشكل عام . وأصل هذه الكتب يرتد
إلى علم الحديث ويختلف ببعض مصطلحاته
وأساليبه وإن صار لها بعد ذلك طابع مستقل
فريد .

ثم يتحدث الأهواني عن طرائق هذه الكتب
وأساليبها فيذكر منها :

طريقة التجريب على أساس الكتب مرتبة حسب
موضوعاتها ، وتنتمي إلى هذه الطريقة فهرسة
ابن خير الأشبيلي (ت ٥٧٥ هـ) التي نشرها كوديرا
سنة ١٨٨٩ ، وبرنامج ابن مسعود الضعيفي
(ت ٥٤٤ هـ) الذي بقيت منه أوراق في مجموعتين
من حضانة الإسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة في

هذه المرة كان أكثر لفة في عمله ورضاً عنه .
أذ لم تحض أربع سنوات حتى نشر كتابه « الرجل
في الأندلس » (١٩٥٧) الذي يمكن عنه طبعاً
مزيدة متحة من رسالته للدكتوراه .

وكانما كانت حياة الأهواني العلمية منذ
تخرجه من كلية الآداب حتى عودته من إسبانيا
إلى أرض الوطن هي مرحلة الجمع والتزود
والتمثل لكل ما قبل يجمعه في صبر وروية من
مواد علمية . أما حياته بعد عودته ونيله إجازة
الدكتوراه فقد كانت هي سنوات المطاء الخصب
سواء في ميدان التأليف أو التدريس أو
المشاركة في النشاط الثقافي العام .

وقد وجه الأهواني جزءاً كبيراً من جهده في
أعماله العلمية التي بدأ في نشرها منذ سنة ١٩٥٥
وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لخدمة
التراث . ولكن علينا أن نذكر مفهوم التراث عند
الأهواني كما سبق أن أوردنا ، وهو أن التراث
القديم كان يعيش على مستويين وينتد للتعريف
من نفسه أداتين : المستوى المثقف الذي
يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي
الذي يصطنع العامية . ولم يخل الأهواني أحد
هذين المستويين من عنايته ، بل أنه كان يؤمن
دائماً بتكاملهما وخدمة كل منهما الآخر ، وبأن
الفصل بينهما ليس قاطعاً ، كما أكثر ما تشتمل
الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية
عامية ، وما أكثر ما يخلط العكس ، ولهذا فإن
عملنا هنا يكون على مراعاة التظليل والحكم على
وجه التقريب .»

● نظرة في جهود الأهواني

في خدمة التراث تحقيقاً وتأليفاً :

لا تقتصر قيمة العمل الذي اضطلع به
عبد العزيز الأهواني على جودته وارتفاع مستواه
من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ،
وأنما هو يضم إلى ذلك طرحة لمشكلات ونواح
كانت غريبة على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه
إليها توجيهاً لهم الكثيرين وحثاً لهم على علاجها .
ومن هنا فإن فضلته في هذا التوجيه لا يقل
قيمة عن فضله في الكتابة ، لا سيما وأن عمله
كان نموذجاً للدفقة والأمانة . وهكذا أصبح
الأهواني صاحب مدرسة وعلى مثاله وبفضل
قدوة الطيبة سار الكثيرون من الباحثين من
تلاميذه أو المتأثرين به ، فأنشأوا الكتب التراثية
بنتاج وفير يقتضي الإصاف أن يسل الأهلواني
قسمياً فيه ورائداً له . ومسوق لتناول أن

الباحث التونسي محمد محفوظ ، مشيخة ابن
انجوزي » (بيروت ١٩٨٠) .

وأما الدراسة الثانية التي نشرها الأهواي في
نفس تلك السنة فهي مقاله « مخطوطان جديديان
من صلة الصلة لابن الزبير والدليل والتكملة لابن
عبد الملك » (٧)

ويعود الأهواي في هذا المقال للتعريف
بمخطوطتين جديدتين لكتابين من أجل كتب
التراجم : الأولى هي مخطوطة المكتبة التيمسورية
(تاريخ ٨٥٠) من كتاب « صلة الصلة » لأبي
جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير (عاش بين
سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨) ، والثانية هي مخطوطة دار
الكتب المصرية (مجموعة حليم) رقم ٦١ تاريخ،
وهي تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس
من كتاب « الدليل والتكملة لكتابي الموصول
والصلة » لأحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي .

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفي
بروفنسال سنة ١٩٢٨ في الرباط قطعة منه
على أساس مخطوطة في الخزانة الكتانية بفاس،
غير أن الأهواي اكتشف بعد ذلك هذه النسخة
القاهرة الجديدة التي لم يعرفها بروكلمان
ولا ناشر الكتاب ليفي بروفنسال ، إذ أن طبع
فهرس المكتبة التيمسورية لم يكمل بعد . وقد
قارن الأهواي بين طبعة ليفي بروفنسال وهذه
النسخة المخطوطة وأوضح أن مخطوطة القاهرة
تتضمن على أكثر من ضعف ما نشره المستشرق
انفرنسي ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى .
ومع أن مقال الأهواي صدر منذ خمس وعشرين
سنة فإنه لم يستجيب أحد حتى الآن للدعوة
التي وجهها الأهواي لإصدار نشرة جديدة من
الكتاب اعتمادا على هذه المخطوطة الجديدة .

وأما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب
خطر كتاب « الدليل والتكملة » ونوه بنسخه
المخطوطة المخرقة بين الاسكوريال والمكتبة
الوطنية بباريس والمكتبة البريطانية وخزانة
الترويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه
النسخة وصفا مفصلا . ويقارن بينها ، ويشير إلى
خطب العلماء المحدثين وأخطائهم في الحديث عن
ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك
الأوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التي وردت
في كتاب أستاذه ابن الزبير ، ويتبين من هذه
الترجمة أنه توفي سنة ٧٠٣ في مدينة لمسان .

ويختتم الأهواي دراسته بتأمل لكتب التراجم
فيلاحظ أنه كان هناك أسلوبان في هذه الكتب
أسلوب يكتفي فيه بالترجمة المختصرة أي ذكر

بلاد الشرق كتاب « المعجم المهورس » لابن حجر
المسقلاني (ت ٨٥٢) . والطريقة الثانية هي
أن يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته
للشيوخ الذين تلقى عنهم أو استجازهم ، وينتهي
إليها برنامج عبد الحق بن عطية القرطبي (ت ٥٤١)
وبرنامج أبي الحسن الرعيني الأشبيلي (ت ٦٦٦)
وفرصة القاضي عياض بن موسى السبتي
(ت ٥٢٨) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون
تأليفا وتلفيقا بين الطريقتين السابقتين ، فجمع
بين سرد المرويات من الكتب وتراجم الشيوخ ،
وهي التي ينتهي إليها برنامج ابن أبي الربيع
(ت ٦٨٨) وكذلك برنامج محمد بن جابر
الوادياشي (ت ٧٤٩) وتقوم على الترجمة المفصلة
للشيوخ ، مع الاستطراد إلى ذكر أخبارهم
ومناقبهم وأخلاقهم ، ولأساليب في إيراد الحكايات
والطرائف ، وهو أسلوب يكاد يخرج من كتب
التراجم إلى كتب الأملأ . ومن أمثلة برنامج
أبي الحسن بن مؤمن (ت ٥٩٨) وهو من الكتب
التي لم تصل إلينا ولكن ابن عبد الملك المراكشي
وصفه لنا وصفا مفصلا في ترجمة مؤلفه .

وفي القسم الثاني من المقال ينشر الأهواي
نص برنامج ابن أبي الربيع محققا على أساس
نسختين خطيتين ، أحدهما في المتحف
البريطاني ، والأخرى في الاسكوريال .

**والأهواي في دراسته ونشره لنص يعول بنا
بين عدد كبير من المخطوطات التي تنتمي إلى
هذا اللون من التأليف ، على نحو يكشف عن
معرفة مستفيضة بالتراث العربي في الشرق
والغرب على السواء .**

وقد فتح الأهواي بتوجيهه نظر الباحثين إلى
هذا النوع من التأليف بابا ولجبه الكثيرون من
بعده . ويكفي أن أشير إلى اثنين من جلة
الباحثين أحسن الانقياس من جهده المذكور
فاظطلما بنشر برنامجين من برامج العلماء .
أولهما الباحث التونسي الأستاذ إبراهيم شيوخ
الذي نشر في دمشق (سنة ١٩٦٢) « برنامج
شيوخ الرعيني الأشبيلي » ، والثاني هو
للمستشرق الإسباني خوسيه ماري فورنياس
الذي أصدر للنشر
برنامج ابن جابر الوادياشي مع ترجمة إلى
الاسبانية ودراسة مفصلة (مجلة الأكادس ،
المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١٠١ -
٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص
٣٠١ - ٣٦١) . بل إن تأثير دراسة الأهواي
امتد إلى الاهتمام بكتب التراجم أو المشيخات
في الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر

الذي دار بينه وبين أستاذنا الدكتور شسوقي سيف حول نشرته وتحقيقه لكتاب « المغرب في حلى المغرب » لابن سعيد المغربي . (٩) وهو حوار التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحق ، فكان مقالا العامين الجليلين مثالا الموضوعية وأدب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التي تصور لنا اهتمام الأهواني بنشر التراث الأندلسي وتحقيق ذخائره بالجهود التي قام به في إخراج كتاب « نصوص عن الأندلس : من جغرافية العزرى » (١٠) وصاحب الكتاب أحمد بن عمر بن أنس العزري المعروف بابن الدلائي ، محدث معروف ولد سنة ٣٩٣ ورحل إلى الشرق حيث جاور بمكة أعواما ثم عاد إلى الأندلس وتوفي سنة ٤٧٨ ، والفريق أنه مع اشتغاله بعلوم الحديث فإن هذه القطعة من مؤلفه الجغرافي هي البقية للموجودة الباقية من كتبه . أما المخطوط الوحيد الذي اعتمد عليه الأهواني في النشر فقد كان أصله من إحدى الكتب الخاصة في مدينة القدس (رد الله غربتها) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب - رحمه الله - قد عثر عليه هناك في إحدى بحثاته مهم المخطوطات بالجامعة العربية ، فسوره . وقد كان اكتشاف الأهواني لهذا المخطوط واضطلاع به تحقيقه من أجل أعمال خدمة التراث الأندلسي ، مع أن ما وصل من الكتاب في مخطوطته القديسة لا يتجاوز نحو عشرة فيمما يقدر الأهواني . ذلك أنه اشتمل على وصف لبعض كور الأندلس ، محدثا بالتفصيل عن مدنها ، وإحصاءاتها فيما بينها ، وما تميزت به كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا عن النقل الطويلة التي يوردها عن كتب بعض المؤرخين المتكلمين ممن تقدمت مؤلفاتهم مثل آل الرأزي ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحواشي التي أضافها الأهواني ولحقها به ، وهي تبين نصف الكتاب ، وقد تعقب النص فيما سطرنا سطرًا فقابل فيها أسماء المواقف والأعلام التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية السابقة ، قديمة وحديثة ، عربية وأجنبية ، إسلامية ومسيحية ، على قدر يكشف عن غزارة العلم ، وحرص على التثبت وأمانة العمل ، مما يجعل هذا الكتاب نموذجًا لما ينبغي أن يكون عليه التحقيق الطبى السليم .

ويكفي أن نشير إلى أن هذا الكتاب منذ صدوره قد أثار اهتمام المستشرقين . الإسبان بصورة لم يشهروا أي كتاب آخر خلال السنوات الأخيرة ، فتسابقوا إلى ترجمته واستصفاه

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وعناوين الكتب المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرض وابن بشكوال وابن الزبير . والطريقة الثانية أكثر طموحا ، إذ هي تأتي بمادة وفيرة من الأخبار والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل الكتاب يبدو وكأنه كتاب مختارات أدبية لا كتاب تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطى قيمة كبرى لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

وبلاحد أن دعوة الأهواني لنشر الكتاب لقيت بعد ذلك أذانا مصفية ، فقد توفر على هذا الكتاب طليمان من تلاميذ الأهواني هما الدكتور أحسان عباس ومحمد بن شريفه ، فنشروا الأجزاء الباقية منه فيما بين سنتي ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تنقيب الأهواني الطويل في مخطوطات التراث الأندلسي أنه تبيّن له قيمة بعض الكتب النادرة وأهميتها في الكشف عن جوانب غامضة أو غير معروفة في التاريخ الأندلسي ، ونضرب لذلك مثلا بمقالة في مجلة معهد المخطوطات أنشأها حول « مسائل ابن رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى أبي الوليد محمد بن أحمد بن رشد (عاش بين سنتي ٥٠٥ و ٥٢٠) ، وهو جد سمي الفيلسوف المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط في المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأهواني قد فحص هذا الكتاب وأنهى من ذلك إلى أنه على الرغم من موضوعه الذي قد لا يغري الباحثين في التاريخ فإنه حافل بالنصوص التي تخدم الباحث في مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة باغها Priego وبمشاكل التجارة بين الأندلس وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرابطي تميم بن يوسف ابن تاشفين ، وباستفتاء أمير المسلمين على ابن يوسف بن تاشفين إياه حول بعض الأئمة الذين خاضوا في علم الكلام مثل أبي الحسن الأشعري وأبي إسحاق الإسفراييني وأبي بكر الباقاني وأبي الوليد الباجي . ولفقوا ابن رشد حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لآنا نعرف ما باره فكر الأشعرية على محمد بن تومرت مؤسس دولة الموحدين التي أعلنت الثورة على المرابطين الذين عاش في كنفهم ابن رشد وكان مستشارا لأمرائهم .

ولحق باهتمام الأهواني بالتراث الأندلسي المكتوب باللمسي تبينه نشر ذخائره وتقسيده لها . ولعل من أجمل نماذج ذلك الحوار الطريف

هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » .
ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدي في
لحن العوام » (١٢) .

والكتاب كما بين الأهواني في تقديمه للنص
حلقة من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل
ما غيرته العامة بالسنن من الألفاظ العربية ،
وهي تقدم صورة للاستخدام العامي للغة ، وتطلعا
على الجانب اللغوي لحياة الشعب في إحدى
البيئات العربية الإسلامية . ومن هنا أتت أهمية
أعمال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب
قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون
بالعربية الفصحى . وقد بدأت هذه السلسلة في
الأندلس بكتاب الزبيدي الأشجبي (ت ٣٧٩)
« لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تحقيف
اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكي الصقلي (ت
٥٠١) ، وكان من أهداف ابن هشام في كتابه
الرد على المؤلفين السابقين وبين ما اعتقد انهما
وحما فيه .

وقد قدم الأهواني للنص بدراسة مفصلة
درس فيها هذا اللون من التأليف في الغرب
الاسلامي ، وحدد مفهومي العامة واللحن ، ثم
وضح الأساس الذي التزم به في اختيار مجموعة
من الألفاظ التي أوردها ابن هشام ، وقد صنف
هذه المجموعة في قسمين : اللفاظ أعجمية دخلت
من اللغات المحلية في الأندلس ، واللفاظ عربية
اكتسبت معنى جديدا في البيئة الأندلسية .
ورجع الأهواني في التحقيق والدراسة الى عدد
كثير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة
المعجم الاسباني العربي الذي وضعه يدرى دي الكلا
(بطرس القلي) Pedro de Alcalá (طبعة
جوتنجن الثانية سنة ١٨٨٣) والمعجم المجهول
المؤلف الذي نشره سكياباريلي (في فلورنسا
سنة ١٧٨١) فضلا عن عدد كبير من الدراسات
التي قام بها الأوروبيون حول هذا الموضوع .

وكان الأهواني أيضا في هذا الميدان رائدا ،
اذ انه شق طريقا جديدا في ميدان الدراسات
اللغوية ، ووجه عنايته الباحثين الى هذا الميدان
من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية .
واكتفى بأن أذكر من ثمرات جهود الأهواني ما قام
به اللغوي لتبكين الصديق الدكتور عبد العزيز
مطر من أعمال وأصل بها مسيرة الأهواني ، وكان
من بينها نشره لكتاب « لحن العامة » لابن بكر
محمد بن الحسن الزبيدي (الكويت ١٩٦٨)
وتحقيقه لكتاب الأندلس في القسطنطين الرابع
البحري ، و« تحقيف اللسان » لابن مكي الصقلي
(القاهرة ١٩٦٣) وهو حول عامة أهل صقلية

مادنه ، حتى ان هناك مسجعة من الباحثين
الاسبان عمل كل منهم على الأفراد بأحد فصوله
لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية .
وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات ،
وأهمها ما قام به الدكتور فرناندو دي لاجرانزا
Fernando de la Granja استاذ الأدب
العربي في جامعة مدريد ، والدكتور سيكودي
لوفينا Seco de Lucena الأستاذ الراحل
بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية
بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التي
قام بها باحثون آخرون في طريقها الى النشر .

ويبقى بعد ذلك عمل الأهواني في خدمة
التراث الأندلسي الذي ينشئ الى ما ساء في
تصنيفه الذي أسلفنا الإشارة اليه بالمستوى
الشعبي ، وهو ما توفي عليه الأهواني منذ أن
سجل رسالته الأولى للماجستير حول موضوع
« الموشحات الأندلسية » بعد خروجه من الكلية
في سنة ١٩٢٨ . وقد رأينا كيف وأصل
الأهواني مسيرته في دراسة الفن الشعري
الشعبي الأندلسي ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا
أكثر إمتاعا في الشعبية وهو الأزجال ، فكان
« الزجل في الأندلس » موضوع رسالته
للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرائد الذي
أخرجه في سنة ١٩٥٧ ، وعكف منذ ذلك
الوقت على ديوان ابن فرمان الذي كان ينوي أن
يخرجه بعد ختمته وتحقيقه بالأسلوب الذي
جرى عليه في خدمة النصوص الأندلسية .

على أننا قبل أن نتحدث عن رحلة الأهواني
الطويلة مع ابن فرمان نود أن نذكر بملخص رئيسيين
سببهما الأهواني فراغا كبيرا في مجال خدمة
التراث الشعبي الأندلسي .

الأول اهتمامه بالجانب اللغوي ، اذ تتبع
الأهواني في عنايته بالغة الملوحة كل ما كتبه
الأندلسيون أو المغاربة في موضوع « لحن
العامة » . ومن الواضح ان اهتمام الأهواني
بهذا الموضوع كان امتدادا ووعرة لاهتمامه
بالموشحات والأزجال ، اذ كانت قواعد النظم في
هذين الفنين تقضي بأن يكون الجزء الأخير من
الموشحة (وهو المعروف بالخرجة) ويكون
الزجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفي هذا المجال نشر الأهواني دراسته
« اللفاظ مغربية من كتاب ابن هشام في لحن
العامة » (١١) وابن هشام هو محمد بن أحمد بن
هشام الأشجبي نزيل سبتة ، وغر لغوي نحوي
عاش بين الأندلس والمغرب وتوفي سنة ٥٧٧
وعنوان كتابه الذي اختصه الأهواني بالدراسة

المجال ، فقه قام تلميذه المغربي الدكتور محمد ابن شريفه بتحقيق مجموعة الأمثال العامة لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزبالي القرطبي (عاش بين سنتي ٦١٧ و ٦٩٤) ، وهي مستخرجة من كتابه « رى الأروام وعرى السوام فى نكت النواصير والسوام » ، واتخذ الباحث المغربى من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعاً لرسالة الدكتوراه التى أعدها مع الأهوانى نفسه . ونوقشت هذه الرسالة فى سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثانى منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة فى الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عمل الأهوانى نظر المستشرق الأسباني اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذى ظل بعيداً عن دائرة الضوء . فكان أن خصص له عدداً من المقالات نشرها تباعاً فى مجلة « الأندلس » بعنوان « نحو جمع ديوان الأهوانى فى الأندلس » ، وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات فى المجلة المذكورة (المجلد الخامس والثلاثين - سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ - ٦٨) وهي بعنوان « أمثال ابن هشام اللخمي » ، وقد اعتمد فى ترجمته ودراسته النص الذى قدمه عبد العزيز الأهوانى فى عمله الذى أشرنا إليه ، وكانت الحلقة الثانية التى ظهرت فى نفس المجلد من مجلة الأندلس (الجزء الثانى ص ٢٤١ - ٣١٤ ترجمة لمجموعة ابن هشام القرطبي ، والحلقة الثالثة فى المجلد السادس والثلاثين (الجزء الثانى سنة ١٩٧١ - ٢٢٥ - ٢٢٦) حول مجموعة من الأمثال الشعرية لابن شرف القيرواني ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة فى المجلد السابع والثلاثين (الجزء الأول - سنة ١٩٧٢ ص ١ - ٧٥) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبي عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبى المروى (عاش بين سنتي ٦٨١ و ٧٥٠) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه وحول سوابقها من أمثال أكثر بن صفيى وبزرجهر (المجلد السابق نفسه ، الجزء الثانى ص ٢٤٩ - ٣٢٣) .

وهكذا نرى كيف فجر الأهوانى الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء .

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذى انقطع له الأهوانى فى خدمة التراث الشعبى منسداً اهتمامه بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزبالي القرطبي ابن قزمان - غشيد أن هذا العمل العظيم أصبح « بمشغولية الأهوانى التى لم تنت » ، فقد كان يعد المدة لتحفيظ وإصدار دراسة مطولة عنه ، غير أنه بطبيعته المثابرة التى

فى القرن الخامس ، و « تقويم اللسان » لابن الجزوى (القاهرة ١٩٦٦) ومجموعة عامية أهل بغداد فى القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة « لحن العامة فى لغوه الدراسات والنفسوية الحديثة » (القاهرة ١٩٦٦) .

أما العمل الآخر الذى اضطلع به الأهوانى وكان فيه رائداً كذلك فى ميدان دراسة التراث الشعبى فهو البحث الطويل الذى نشره بعنوان « أمثال العامة فى الأندلس » (١٣) والبحث « مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتمييزها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامة المكونة ، ولنموذج من أعظم نماذجها فى الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال العامة من كتاب ابن عاصم القرطبي « حديث الأزارى » ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه ، وفى « تقويم اللسان » لابن هشام اللخمي ، وفى ديوان ابن قزمان . ثم عقد الأهوانى مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم (عاش بين سنتي ٧٦٠ و ٨٢٩) ومجموعة الأمثال التى جمعها كاتب اسباني معاصر لأديبنا القرطبي هو الركين دى سنتلانا (عاش بين سنتي ٧٩٩ و ٨٦٠) . وقد انتهى الأهوانى من هذه الدراسة المقارنة الى أن هناك كثيراً من الأمثال الأسبانية تكاد تكون ترجمة حرفية لأصنافها القرطابية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التى كانت قائمة خلال القرن التاسع (الخامس عشر الميلادى) بين قشتالة المسيحية وغرناطة الإسلامية . وأما القسم الثانى من الدراسة فقد نشر فيه الأهوانى مجموعة أمثال ابن هشام اللخمي من كتاب « تقويم اللسان » فى مخطوطتين محفوظتين فى الاسكوريال ، ثم الحديثة الخاصة فى أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات فى دار الكتب بالقاهرة والكتبة الأهلية فى باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة الجمع التاريخى الملكى بمترويه ومكتبة المتحف البريطانى .

وبهذا البحث الجليل فتح الأهوانى من جديد آفاقاً واسعة تترى الثقافة العربية واللون الشعبى منها بصفة خاصة ، فتعدت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشأت المجموعات المعروفة من قبل منها بعد أن كان العلماء ينظرون إليها فى غير قليل من الاحتقار وعدم الالتفات .

وقد كان من أجل ثمرات عمله المتواصلة بذلك اللون من الزمان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهوانى من مواصلة تفسيره فى هذا

بين الأهواني ورسيله الاسباني والذي يضم بين دفتيه نحو اربعمئة صفحة ، وانما اود أن أشير بصفة خاصة الى ظاهرة جديرة بالتسجيل : هي ان الديوان مليء بالألفاظ التي لم تعجم ميا جعلها تحتل أكثر من قراءة ، والزجل كما نعرف مكتوب بعامية الأندلس التي اختلطت بها كلمات كثيرة بجمجمة هذه البلاد ، أي باللاتينية الدارجة . وكثير من المواضع التي اعترض فيها الأهواني على غرمية غومس كانت حول الفاظ أراد غرمسيه غومس أن يؤولها على أساس ان الكلمات عربية بينما رأى الأهواني انها عجمية . وهذه ظاهرة طريفة لما فيها من للمفارقة ، كما سجل ذلك غرمسيه غومس في مقالته الأولى (ص ٢٥١ وما بعدها) وهي تدل على مدى تمكن الأهواني من الاحاطة بظاهرة الازدواج اللغوي في الأندلس ، ومن معرفة اللاتينية وعشتقاتها في اللغات الأوروبية النجدية .

ومن ناحية أخرى نشير إلى ان اهتمام الأهواني بالزجل الأندلسي أنتج لنا حركة مشرة في ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبي ، أذكر منهم الدكتور رضا محسن القرشي ، الذي نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل في فن الزجل » لابن حجة الحموي (دمشق ١٩٧٤) ، ثم دراسته عن الزجل في المشرق (بغداد ١٩٧٧) ، وكانت آخر الرسائل التي أشرف عليها الأهواني رئيسالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حول « يوم التونسي وأزجاله » .

● ● وبعد ، فقد كان الأهواني رحمه الله واحسن مثواه أمة وحده ، بذل نفسه وماله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بضعة الا اذا أعطيتك كلك » . وقد اعطى الأهواني نفسه كلها للعلم ، واعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرا طيبا ومسودة صادقة في نفوس كل من عرفه ، لا يبل جديتها الزمن . وأول الأهواني التراث العربي قديمه وحديثه ، معركة وملحونة ، أعظم الجهود ، فحق لاسمه أن يسجل معلما بضمينا مشرقا في أعلى مكان من هذا التراث .

تعرف كيف تعطى لكل شيء حقه لم يتمجّل نشره وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غرمسيه غومس يصل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدفعه أبدا الى اخراجه بنية السبق العلمي ، ولو امتد الصبر بالأهواني لكان تحقيقه ودراسته لابن قزمان أعظم منجزاته العلمية على الإطلاق . ولكن للخطر حكما يفوت به كل تدابير البشر .

وكان ان أخرج غرمسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان في مدريد سنة ١٩٧٢ في ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب في طوحيه هو Todo Ben Quzman (١٤) ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان » ، ولم يتأثر الأهواني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى في طريقه معدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يكن ذلك عزوفا عن النظر في عمل غرمسيه غومس ومحاولة تقويمه .

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذي دار بين المالبين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من أخصب للسجلات العلمية التي تابعتها خلال السنوات الأخيرة .

بدا الأهواني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدير له منها ثلاث على صفحات مجلة المهدي المصري للدراسات الاسلامية في مدريد : الأولى في المجلد السابع عشر (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ص ١٨٣ - ٢٤٥ ، والثانية في المجلد الثامن عشر (١٩٧٤ - ١٩٧٥) ص ١٧ - ٧٧ ، والثالثة في المجلد التاسع عشر (١٩٧٦ - ١٩٧٨) ص ٢١ - ٦٠ . وكان من الطبيعي أن يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأستاذ غرمسيه غومس نفسه ، فرد على نقد الأهواني بثلاث مقالات أيضا نشرت في مجلة الأندلس : الأولى في المجلد الثمانين والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣١٨ ، والثانية في المجلد الحادي والأربعين ، سنة ١٩٧٦ ، الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣٣٨ ، والثالثة في المجلد الثالث والأربعين ، سنة ١٩٧٨ ، الجزء الثاني ص ٢٤٥ - ٣٠٢ .

ولا يتسع هذا المجال لعرض الحوار الذي دار

هوامش

(١) من الواضح أنه سقطت كلمات من لئال أثناء الطبع ، وقد أكتفينا هذا السطح بما يرى بين الحاضررين ، وإذا لم تكن هذه هي الكلمات التي قصد إليها الأحماني لملايد أيتها لا يخرج مما ألفتنا .

(٢) مقدمة كتاب « الشعبة في حطاسن أهل الجزيرة » لابن بسام ، بقلم الدكتور طه حسين ، مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المطبوع رقم ٢٦ ، سنة ١٩٣٩/١٣٥٨ ، للجلد الأول من القسم الأول ص ج - د .

(٣) في معرض حديث ابن بسام في ترجمته للأديب القاص أبي عبد الله بن السراج لثالثي شماس بن جود يورد أبيتا لهذا الأديب يقول في أولها :

إن كنت تبلى على عرس اليرقان
فأنت عسفي جالسون الحسان

ويقول سقط : للشعبة في التليق على حيلة البيت (القسم الأول ، للجلد الثاني ص ٣٦٦ حاشية ١) : « في الأصول بالالف (اليوائين) وتلفها من الكلية الإسبانية Bufon بمعنى «البرج» وهو «صديق صحيح نظر» أن الفضل فيه يرجع للأحماني ، وهو دليل على أنه شرع في تعلم اللغة الإسبانية منذ هذا التاريخ وقيل أن كفاك له فرصة الرجوع إلى إسبانيا .

(٤) أدري بالأطلاق على هذه الكراسة وهل يرجعها من مواد البحث التي خلفها المرحوم الدكتور الأحماني بعد وفاته للصحفي الكريم الأستاذ الدكتور عبد الحفيظ بنو ، لك على ذلك خلاص الشكر والاعتراف بالجميل .

(٥) كانت مكتبة دير الإسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أدى على كثير من مخطوطاتها العربية ، ولكن بقاءها وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب في عدد كبير من الحافظ ، هي التي عرفت منها باسم « أوراق المشت » التي تشير إليها في هذا التوضيح .

(٦) لعرفت هذه الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، للجلد الأول (الجزء الأول مايو ١٩٥٥) ص ٩١ - ١٢٠ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٢٥٢ - ٢٧١ .

(٧) نشرت بمجلة الثقافة في صحيفة للشعب المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ، للجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ - ١٦ .

(٨) مجلدة معهد المخطوطات ، للجلد الرابع ، الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣ .

(٩) « غير الأحماني » كقوله للدكتور في شبكة معهد المخطوطات : للجلد الأول (الجزء الثاني نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ - ونشر الدكتور شوقي صيف وجه على هذا النقد في نفس المجلة : للجلد الثاني (الجزء الثاني نوفمبر ١٩٥٩) ص ٣٣٧ .

(١٠) عنوان الكتاب « تصوص من الأندلس من كتاب تصحيح الأخبار وتكون الآثار ، والبستان في غرائب البلدان ، والمساكن في جميع الممالك » ، من منشورات معهد الدراسات الإسلامية في مدريد ، ١٩٩٥ .

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية ، للجلد الثالث ، الجزء الأول (مايو ١٩٥٧) ص ١٢٧ - ١٥٧ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٧) ص ٢٨٨ - ٣٢١ .

(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الإسكوريال رقم ٩١ والثاني هو عنوان مخطوطة الإسكوريال أيضا رقم ٤٦ .

(١٣) في للجلد الثاني للهدى ، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ، « بأشراف الدكتور عبد الرحمن بنو ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٣٥ - ١٣٨ .

(١٤) عن هذه الشرة انظر عرضنا وتقديمنا للكتاب في العدد الأخير (ديسمبر ١٩٧٦) من مجلة كلية الآداب والدراسات الإسلامية في القاهرة ص ٣٦١ - ٣٦٨ .



الدكتور النويهي

ناقداً ومعلماً

اعتدال عثمان

ومن أهم الجوانب التي ألج عليها الدكتور النويهي دعوته الناقد إلى ضرورة إثراء ثقافته بأفاق واسعة من المعارف العلمية ، إلى جانب التوسع في آفاق دراسته التخصصية ، ويعد استخدامه للمنهج النفسي في تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب وأعمالهم من الدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهي بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ، ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت أعمال الناقد الراحل بقدرته على الإحاطة الشاملة بجوانب المادة التي يتغرض لدراستها ، واستيعابه بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كما استلهمه دلالات بعض المصيغ العامة أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، في جلاء ما يحيط من النص الأدبي أو الفكرة التي يطرحها للبحث . وقد دفعة النجاح الكبير الذي لاقته محاضراته التي تقرأها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التي تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بإصغه محاضرة موهوبة قد أضر ، أحياناً ، بتساكس منهج تفكيره وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقتضيه تتهنئة تأليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل الكريم قادراً على تحقيق تلاحم كبير بين

●●● مرت وفاة الناقد الأدبي الكبير الدكتور محمد النويهي في ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تثير لدى المثقفين ما هي جديرة به من اهتمام .

ولقد عرف الناقد الراحل في الدوائر الأكاديمية في مصر والمجاد ، وفي الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة في الأدب العربي والآداب الغربية ، وبإسهامه البارز في مجال النقد النظري والتطبيقي على امتداد أكثر من ثلاثين عاماً ، بدأها منذ أوائل الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بنوع أدبي رفيع وملكة نقدية فذة لا تكون إلا لناقد خلاق . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قلناه من قرارات جديدة لثرائس الشعرى الجاهلي والاسلامي ، وترسما حتى استأذنه الدكتور طه حسين ومؤسسا لمنهج جديد في دراسة الشعر لم يسبقه إليه ناقد آخر .

ولقد وقف الدكتور النويهي إلى جانب دعوة التجديد في الشعر العربي ، ودعا إلى فكرة تغيير الأساس الإيقاعي الكمي لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر إلى آفاق أرحب .

وقد أسهم في هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام إيقاعي جديد ، يقول عن شأش : "الأنماط بنيت لغوية مستقلة ذات الإطار الداخلي الخاص بها ، يضمها الإطار المرحلي العام للبيت ."

وفي ذاكرة الفنان تتم إعادة تنظيم عناصر التجربة وضبطها بما يتفق مع النمل الذي يطبع الفنان الى تحقيقه في الحياة ، والذي يتيسر له الربط المحكم بين عناصرها في صورة جديدة كل الجدة .

ويتحيز الفنان ببقوته الدقيقة الصرة على أن يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجارب الآخرين ، وأن يرى - بين حقيقتها وحقائق الوجود البادية الاختلاف - جوامع من التشبه لم يلتفت إليها غيره .

وتتحدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان في العثور على مفردات الصياغة ، أو الشكل الفني ، الذي يعطى الصورة النمل لأداء التجربة في تمام عمقها وتحددها ، بحيث تثير فينا نظير الماطلة التي ثلاث في نفس الفنان ، فينتظر وعينا وادراكنا لحقائق الحياة والتجارب الإنسانية .

ويخلص الدكتور النوبهي الى أن الفن نتاج بشري يهتم بالتحية في شمولها وفي أساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته إزاء الوجود وعن موقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً ، يثير في متلقيه نظير ما الله الوجود في منتهى من عاطفة وموقف (١) وبعد التألق للفنون من الوسائل الفعالة في تطوير ملامح الإنسانية ، وبناء المجتمع وتغيير أوضاعه لذلك فإن حرية التعبير شرط أساسي لا يمكن أن يتحقق الفن في غيابها (٢) .

ويرى الدكتور النوبهي كذلك أن الحسرة النقدية في مصر قد سارت بعد الرواد الثلاثة ، طه حسين والقواد والملازمي ، في اتجاهين ، أولهما يلتزم بالمنهج التقليدي القائم على إطلاق الأحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النحوية والبلاغية للنصوص الأدبية ، والتحليل العقل والترتيب المنطقي ، دون الالتفات الى الدراسة الجاهلية والنقدية للنص الأدبي .

أما الاتجاه الثاني فقد تأثر بالدراسات الفلسفية في علم الجمال ، التي شاعت في أوروبا نتيجة ظهور النزعة العلمية التي تعني بدمارها الظواهر مستقلة ، لتجمل للجمال رجوداً مثالياً غير منظور ، يستقل عن المصادقات التي يتحقق فيها تحقناً جزئياً ، أو هو - بمعنى آخر - قيمة منفصلة عن قيمة القيم . ولقد أدى هذا الفرض الى ظهور نظرية « الفن للفن » ، وللتصاوير وطبيعة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الأدبي بوصفه نشاطاً لغوياً جمالياً ، يتفصل عن مبدعه

الفكرة والمنهج والاداء ، في أسلوب كثير ما بلغ درجة عالية من الكثافة والترميز .

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقي أحمد للنوبي في عام ١٩١٧ في قرية ميت حبيش البحرية ، الغربية من طنطا بمحافظة الغربية ، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة في عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن في عام ١٩٤٢ ، وكان موضوعها « الحيوان في الشعر العربي القديم » ، ما عدا الأبل والنخل ، وقد شمل هذا البحث الشعر الجاهل وشعر صدر الإسلام ، والشعر الأموي .

وعمل الدكتور النوبهي محاضراً في معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ . ولقد آفاد المعهد العالي للدراسات العربية بالجامعة العربية من خبرة الدكتور النوبهي فالتقى بمجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد في خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذاً زائراً في العام الدراسي ١٩٦٧ . ١٩٦٨ ، وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون في عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ .

وكانت رئاسة الدكتور النوبهي لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هي آخر المناصب الأكاديمية التي تولاها الراحل الكريم .

يتعرض الدكتور النوبهي في مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية الهامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تمهيداً لتحديد مهمة النقاد الأدبي وثقافته .

وهو يرى أن عملية الإبداع في صميمها هي محاولة من الإنسان لجلاء أسرار الكون والوجود البشري ، يميزها عن الموقف العلمي الموضوعي اهتزاز الفنان بالانفعال تجاه عوالمها الحسية وتجاربها . ويكون هذا الانفعال من القوة والألمح بحيث يدفعه الى التعبير عنه . فإذا كان قد أوتي الموهبة الفنية فإنه يعبر عن انفعاله في صورة تعمد عاطفته وتبرزها وتضمن خلوعها ، بقدر ما يتيح له من قدرة على الرؤية النافذة الى عمق التجربة ، والإحاطة بآثار عمق من عناصرها الظاهرة والظنية ، وتمثلها واختزانها في ذاكرته حتى تتصل وتتلاقى ، وتدخل في علاقات جديدة .

بالتكوين الفردي وعوامل البيئة ، ويتفاعل هذا المؤثران تفاعلا يختلف من شخص الى آخر .

وتدخل عوامل الوراثة في تحديد تكوين الفرد العقلي وقدراته الأخرى ، كما تتأثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أداها .

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافي والفكري الذي نشأ فيه الأديب ، والذي يحدد - مع العوامل الأخرى - الصورة المكتملة لتكوين الشخصية .

ويتخذ الناقد من شخصية بشمسار بن برد نموذجا لطيفان أثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (٥) .

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحسده الشعوري الى لغز معاصره منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولوته وعدم انتمائه للمصر العربي .

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سيطرة اللسان في التعبير ، والاعتراض على المسلمات والمحرمات في عصره ، تمويضا عسلا لا قام من عنت وانكار . وكذلك كان لاهتمامه بالكفر أثره في مضاعفة انكار المجتمع له . فقد عاش بشار في بيئة تمدد الحس نقصا خلقيا يضع صاحبه في مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عماء من نشاطه الجسماني وتضاعفت حدته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التي شاع فيها المجون والاستهتار من الفراط له . كذلك كان افراطه تمويضا وتحديدا لما لقيه من الحزن والاضطهاد الذي تصدعت اسبابه .

ولجا بشار الى الهجاء فشح عنه الاقذاع في شعره واترجز كره معاصره له يخوفهم من سيطرة لسانه . وكان هو نفسه يعمل على تنمية خوفهم منه ونفوره من متخذا من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرهما . والتحقيقة أن النظرة التاريخية الصحيحة تدب أن الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استغاضت في ذلك العصر ، وكانت امتدادا للنفاق التقليدية في منسوخة جديدة ، شارك فيها كثير من الشعراء ، وتباروا في التلقوق فيها ، فهي ظاهرة من طواهر العصر ولم تكن منسوخة على بشار بعين تكوينه الخاص .

وكذلك فإن تحديده لاضطهاد العرب اياه بسبب مولوته ، فريطهم بين ثقافتهم اللبنة والاسلطن البدني للشعاع ، والفرار ، على قرع مكاتسته

ومعتليه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التي صاحبت انتاجه .

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المساهم على تراثنا ، الذي يختلف في طبيعته عن الأدب الغربي الذي استمدت منه هذه القاميس ، وهو يرجس هذا الشطط في الحركة النقدية الى اكفاء النقاد بقراءة كتب الفلسفة والنقد الغربي دون دراسة الآداب الغربية في لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الإفادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقها على الأدب العربي بل لصالح ذوق الناقد الأدبي وادراغه ، لكي يتمكن من دراسة أدبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة ، وفيه الفنية المتميزة .

ويدعو الدكتور النويهي الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبي لتشمل الإلمام بالعلوم الإنسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس وأديان . الخ .

كذلك لا بد أن تتضمن ثقافة معرفة بتطويع الفنون الموسيقية والتشكيلية .

ولا تكتمل ثقافة الناقد الأدبي الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمي ، فيلم بحقائق علم الأحياء وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة ، وعلم الأتروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الأعضاء وعلم الوراثة . الخ (٦) .

ويرى الناقد الراسل أن الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والمقاد والملازمي ، ونموذجا للناقد الأدبي الذي يتمتع بثقافة أدبية عميقة ، وإطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فني رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة . ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجته الانحيازات لمزوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الأدبية ، ودعوته الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٦) .

وفي الواقع لم يعمل الدكتور النويهي التواضع اللغوية للأدب ، بل انجزها أساسيا من منهجه في دراسة الشعر الجامع يعتمد على التركيز على الالفاظ ، ويبدأ خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعنى وبلدرة العاطفة .

وترجع دعوة الدكتور النويهي الى تحريكة ثقافة الناقد الأدبي واشتغالها على الجانب العلمي الى فهم لطبيعة الإنتاج الأدبي الذي يتأثر

من الاتصالات المتزاوجة ، وما يسرني لقله من أفكار ، ولحياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية .

وقد انكسرت هذه القدرة التحليلية الكبيرة في شعره فأجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاربه الخاصة ، كما أجاد في حياته وتقدمه مواطن النقص في الآخرين قياسا على نفسه .

وقد ساعدته على صقل الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التي هيأت له نصي كل جوانب الفكرة او التجربة التي يفرض لها . وقد كان في تقصيه بارعا ، لا يجاريه في دقة تحليله شاعر عربي آخر .

ويرفض الدكتور النويهي أن يرجع اتساع افق ابن الرومي وتمدد افقاه شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عميقة ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والملازمي ، ويقول أن الرومية وصف جغرافي سياسي يطلق على الدولة البيزنطية وأهلها ولا يساوي اليونانية . وهو يعطى يفند هذا الزعم الخاطيء ، مستشهدا ببعض طويل في علم الرواية والفوارق بين الاجناس ، بحيث أن المنهج العلمي الصحيح لا يقبل تكسرة توارث المرات الثقافية توارثا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شعر ابن الرومي ومقتله شعوره الباطني الى طبيعته الفردية ، وتامة الطويل الميسق لبيئة نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه في ثقافته نبع عوامل البيئة العربية التي نشأ فيها وتبرزت خلال القرن التاسع الميلادي بنمو الحضارة وتعدد مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) .

ويتمثل في شخصية أبي نواس توازن عوامل البيئة والتكوين القبردي في تحديد خصائصه النفسية .

ويؤيد الناقد اصافة ابن نواس في عقولته بغفل في افراح هرمونات البند التي تحدد صفات الشخص الجينية ، وهي الفترة الثقافية والقدرة الفكرية ، بدليل المكابح هذا الخلل في تكوينه الجسدي ، وظهوره في ميالة الى الزفة والافولة .

كما أدت ظروف نشأته ، وارتباطه القوي بامه لم المصقلة الجاهلية فيها ، منه زواجها ، الى توقف طبيعة الماعاني ، وظهوره النفس ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة .

ويؤيد الناقد في اصرار أبي نواس على التناطح تجاههم بالبحريرات ، ميالها في هذا تقسيمه الى الصبغة العربية ، دليلا على حبه للنفس الذي

الادبية - بكل ذلك اضطر علماء العرب في العصور التالية الى الالتفات الى حقيقة أن اللغة لم تصد وفقا على العصر ، وأن الاعاجم قد يلقون من معرفة أسرارها ما يفوق معرفة أهل اللغة أنفسهم . وكان هذا الموقف اوضاعا بالتغير السياسي والاجتماعي الذي حدث في الدولة الإسلامية .

ولقد تميزت الحقبة التي عاش فيها بشار بالقلق الفكري وتمدد للذاهب نتيجة للصراعات العنيفة التي اجتاحت الدولة ، على نحو دلع بشار الى التشكك ، وقد كان من افقه معاصره واشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمستقلة وخروجه عليهم ، وتقليبه لشتى المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويحتجها ، قبل أن يرفضها جميعا . ويظل طيلة حياته يتراوح بين الفسك واليقين ويحاول تلمس اللهب من حيرته الدينية في المتع الحسية ، التي راجت في عصره ، فضاغف ذلك من أسباب ازيمته .

ويخلص الدكتور النويهي الى أن تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد أدتا الى اهداف خياله ، وكشفه عن وسائل تبيرية جديدة ومصدر تميز بها . شعره في تراثنا الادبي قاطبة . ولكن تحامل معاصره عليه جعلهم يغطونه منزلة الادبية الحقبة ، وكذلك أخفق معظم النقاد المحدين في التفرقة بين شخصية بشار كسا جات في اخباره وبين قيمة شعره ، في حين أنه لو كان له قدر له أن يعيش في عصر آخر فربما كان الاعتراف بوهبته كفيلا بتغيير الكثير من خصائص شخصيته وشعره .

ويقف ابن الرومي على الطرف النقيض من بشار ويعد الناقد مثلا على غلبة المؤثرات الجسمانية في تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٨) .

ويلاحظ الناقد أن اختلال ابن الرومي البستاني واضطرابه النفسي ، الذي ابتلى البيئة القناد في دراسته - من الفاضل - كان حيا انه يؤيد به الى الاخلاق في عصره وهي عصر آخر يعيش فيه .

ويتصور الناقد مجيئا مستقبيا في تكوين الجاني الضعيف والجنيب ، في الاضطرابات الجاني تنشأ عن الخلل في عمل هذه الأجهزة ، وتخرج من ذلك مثلا لقائمة الدراسات العلمية . فهو الجاني الضوء على شخصية الفنان . ومن ثم فقد انتهى الى أن يضيف ابن الرومي الجسدي ، واختلاله النفسي والجسدي . فيه أدب الى اخلاقه في تحقيق مزاجية من نوع الحياة الحسية والحادثة . فاكتمش على نفسه يتأملها ويتمنى تحليل رجاءه فيحسها

جاوز حد الادمان اليهود ويبلغ حد القهر العصبي ، اذ وجد فيها المهرب الوحيد لمقدراته الفرودية التي اعجزته عن التواصل الطبيعي ، قصاد الخل في تكوينه الجنسي الى الانحراف الى اللواط . وقد شجعه على الانحراف انتشار الفسوذ في بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي اللذين تمتعت بهما العقولة الاسلامية في تلك الحقبة ، واغراق المترفين في المتع الحسية ، وتلسمهم الشاذ منها .

وقد ظل أبو نواس ساخطاً على التواتر ، شاعراً بالذنب والبعز في نفس الوقت عن تقويم اعوجاج نفسه ، فاندفع الى التشهير بها بالمجازرة بالفسق والفسور ، وبالبالغ في ذلك الى حد التفاسر . ويسئل الناقد فخر أبي نواس بأنه دليل جديد على رغبة عميقة في الانتقام من النفس ومماقيتها .

وقد استطاع أبو نواس ان يستجيب لمؤثرات بيئته ، ان يكون أكثر محاصريه تمثلاً لها وتأثراً بها ، وأن يطبقها بظاهيه الخاص . ثم يردها الى عصره في صورة تامة الجدة ، وفي قسوة ليس لها نظير ، مغبرا بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته للمواضع تغير تقاليد القصيدة العربية في حدود امكانات تكوينه ، ومتطلبات عصره (A) .

ويقف الدكتور النويهي وقفة صريحة واضحة على جانب مدرسة الشعر الجديد ، **ويقال عمل** حاجة الاشكال الشعرية الى التجديد المستمر . **من** خلال دراسة تاريخ الشعر العربي طاقه (B) .

فقد أدى اختلاط العرب بفيرم من الشعوب الى نمو خضفون القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وأثر الشعراء اللفظ السهل الذي كثيراً ما يقترب من لغة الحوار اليومي ، كما ظهرت عنايتهم بوسيقى الشعر ، وميلهم الى الأوزان البغليزية التي تصلح للشعر الفنائي عند كثير من الشعراء في النولتين الاموية والعباسية . في حين احتفظت القصيدة بصورة البحور المروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة .

ويذهب النافذ الى ان كتابة ايقاع بحوز الشعر التقليدية «وحدة موسيقاها» وبروزها ، لا تصلح للتعبير عن حساسية العصر التي تنبئ الى تنوع الايقاع وبخلفه .

ولقد أتاح استعمال الشعراء المبتدئين في أواخر الأربعينات في العراق «أوزاناً القصصيات في مصر

وسائر العالم العربي ، أو من سموا بمدرسة الشعر الجديد - أتاح استعمالهم لوحدة التفعيلة المروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتنهج لغة الحديث اليومي ، وتطابق بين ايقاع الجمل الشعرية وتطبعات الفكرة والانفعال طولاً وقصراً ، وحدة وليونة ، وولوج ميسادين جديدة من المعاني والابتكار والظلال الماطلية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعري ، وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الادبي الى التراث المعالي .

وكذلك أدى اعتداد الشاعر من الاطناب ، بهدف اكمال الوزن الشعري ، والوصول الى القافية ، الى اساء قدرته على تكتيف اللغة وشحنها .

ويرى الدكتور النويهي ان انجذاباً مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لا بد ان يتجاوزها الشعر الى مراحل أكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الأساس الايقاعي الكمي للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الصروف الثابتة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه تنويع بصيب طولها وقصرها تقريباً لا يتغير .

ولقد أدرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الايقاع ، اذا ما انطوى التعبير ذلك ، فاستخدم الزجافات والمعل ، كما لجأ الى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الاقواء والاصفاء ، والاكفاء والاجازة والتضمين الى ان تسهل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة . وعسى الرغم من ان استخدام جمله الاياتح في الشعر الجديد قد خلف من حدة الايقاع والذي لا تقلل الرقوب ، لم ير الناقد ذلك كافيًا لتصور الشعر من النظام الايقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يقف دون الاستعاضة عن الايقاع الخارجي بوسيقى أكثر شغلا ، فجمع من البناء الداخلي للقصيدة . ويستلذ الدكتور النويهي من صفة ما ذهب اليه تـ سـ ، البيوت من ان الملقى لا يحيا الا بمقدار حياته فيها نحن ، وأن ادراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه ادراك الماضي لنفسه . واذا كان القداس قد اقتصر مرزهم على النظام الايقاعي الكمي فمن حقنا ان نبحت في لغتنا عن نظام ايقاعي جديد .

ويقرر الدكتور النويهي ان اللغة العربية تعرف نظام التعبير على المقاطع ، وهو اساس ايقاعي معروف في الشعر الانجليزي ، يطلق عليه اسمم البحر .

الشعر الجاهل الى شقين ، يعنى اولهما باستخدام المنهج التاريخى الاجتماعى للاحصاءة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويعتكف فى التثاق الشائى على دراسة فنية للشعر ، يتبع الناقذ خطوات البحث العلمى فى دراسته الادبية ، او ما يسميه بالطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة ، فيبدأ بمعرفة الحقائق العلمية المحيطة بالنتاج الادبى ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المساءخ ، والعناصر الاحيائية الموجودة فى البيئة من نبات وحيوان .

وتقتضى الدراسة كذلك معرفة الأحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التى بلغتها الحياة الاجتماعية فى عصر الشاعر . وتشمل هذه العوامل خمسة فى تكوين الشاعر وتحدد قدرتنا على فهم النص الذى يرى الناقد ضرورة اقبال عليه اقبالا متصافا واعيا بوسائله الفنية المميزة ، ومستجيبا لقيمة الجمالية الخاصة .

وقد اختار الدكتور النوبى لاجراء هذه الدراسة مجموعة من القصائد استخرجها من كتاب « المفضليات » للخليل بن محمد الضبى ، لشعراء معظمهم من المقلين .

واذا كان الناقد الراجل قد وفق فى تقديم دراسة ممتازة للشعر الجاهل تصد من اقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخى الاجتماعى فان اضافته اهم تشتمل فى الفاتحة الى البيئية اللغوية للقصيدة ، والامكانات الاتقائية الكامنة فى الكلمات .

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام فى الانباط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى العام للبيت ، اذ ان الشعر يتكون من كلمات يؤدى الشاعر مضمون فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية « ١٢ » .

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل ، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة ، اى كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفجيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستقلة فى البيت وتوالى هذه الحروف فى كلمات البيت ، ثم بالجرس المؤلف الذى تصدده الكلمات فى اجتماعها فى الايات المتتالية المكونة للقصيدة - ويصرف الناقد موسيقى الشعر العربى بانها للانسجام بين جانبى الايقاع والجرس - يمشى تباوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الاتقائى العرضى العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، فى توجع يعاد ويهبط ، ويلين ويشد ، متلاها مع توجع الفكرة والاشكال لموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتبويب ، وحدة الجرس وتوابع موسيقى الكلمات .

والايقاع فى هذا الوزن لا يقوم على الصمد المضبوط المعروف واختلافها بين متجرك وساكن ، وترتيبها فى مقاطع تختلف فى القصر والطول ، اى فى المدة الزمنية التى يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار الير أو الضغط الذى يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فترتبط هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها فى نمط من انباط الترتيب .

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية لثل هذا النظام ، ببدايل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كليا بين القصر والطول فحسب ، بل ان هناك اختلافا يقوم على درجتها من الير . فالقصير (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة . يقع الير فى نطقه على المقطع الاول ، فى حين يقع الير فى الفعل (تركوا) على المقطع الطويل الذى ينتهى به الفعل ، ويقع الير فى اسم الفاعل المبون (تاركوا) على الراء المكسورة فى المقطع الثانى القصير ، ويوقع فى (تاركون) على المقطع الثالث . فالير اذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير .

كذلك فان الكلمات قد تشابه فى وقوع الير على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها فى النظام الكلى . فالكلمات « ياغ - قيل - دونه » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، اما الكلمات « اوى - ابر - نصم » فتتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل . ومع ذلك يقع الير فى كلا المجموعتين على المقطع الاول .

ولعل حجة الدكتور النوبى الكبرى على وجود نظام الجرس على المقاطع فى القراءات القرآنية ، وهو يشير فى هذا الصدد الى المحاولات التى قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدسة لهذا النظام الاتقائى من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة . ومن اهم المحاولات ، فى هذا المجال ، دراسة الدكتور ابراهيم اتيس فى كتابه « الاصوات اللغوية » (١٠) ، وكتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف (١١) .

ويعتقد الدكتور النوبى ان النظام الاتقائى الذى يبرز الايقاع الداخلى للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتبع تنويعا فى الانباط الاتقائية فيقتضى الايقاع العرضى الترتيب .

ولقد بدأ الشعر الجديد ، فى رأى الناقد ، فى ادخال تنوع الير على اساسه الايقاع الكلى دون ان يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل ايقاعى ليرى فى طبيعة التفجيلة . واهتمت بنظام سببى شامل .

ونخلص منهج الدكتور النوبى فى دراسة

بين وضوح وخفوت ، وخدة وعق ، داخل الإطار
للايقاع العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة
بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المتجمعة ،
صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ولتلتفت الناقد الى أن الايقاع أو الدوام الزمنى
للقاطع ليس ثابتا ، بل يختلف باختلاف المعنى .
فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل فى الفعل «راح»
عندما يوضع فى جملة تقريرية تختلف عن
نفس القيمة اذا ما وضع الفعل فى جملة انفعالية .
فتنطق « راح » بمعنى هات ، بصورة يستغرق
فيها المقطع زمنا أطول فى نطقه .

ويخلص الناقد الى أن احكامنا لتبين اختلاف
القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، المقفلة
والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمنى للقطع الطويل
المفتوح ، الى جانب احوال اختلاف القيمة الصوتية
للحروف من حيث درجتها وشدها ، يصرفنا عن
التعرف على قيم موسيقية مهمة فى الشعر
العرى . « ١٣ »

ويرجع الدكتور النويهي الى أمثلة عدة من
الشعر الجاهل والاسلامى ، ثبتت من خلال
الافاضة فى تحليلها - صحة ما ذهب اليه .
وهو يستشهد الى احد هذه الأمثلة بعينية أمي
ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء القليلين ،
واسمه خويلد بن خالد ، نظم قصيدته فى رثاء
أبنائه الخمسة الذين أصيبوا جميعا بالطارقون
وماتوا فى وقت واحد تقريبا . يقول الشاعر فى
قصيدته « ١٤ »

قالت أمية : ما كجسمك شرجيا

مئة ابتذلت ، ومثل مالك ينقص

أم ما لجنيك لا يلائم مضجعا

الأرض عليك ذلك انفسج

فاجبتها : لما لجسدى انه

لوفى بئى من ببلاد فودعوا

ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثلا على تنوع
الوسائل الايقاعية التى استعملها الشاعر ،
فالشطر الاول يحتوى على عدد من المهدات التى
تختلف فى دوامها الزمنى فى الكلمات (فاجبتها)
- أما - لجسدى - انه - .

ويقر الناقد أن المهدات السابقة يزداد طولها
تدريجيا بما يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته
المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة ، تأخذ الاول
والثانية الطول الطبيعي لمدة الالف ، وتستغرق
مدة الباء ضعف المدة الاولى ، فى حين تطول مدة
الواو لتفوق المدة السابقة جميعا .

ويذهب الناقد الى أن الصوت يبدأ فى الميدة
الاولى من القرار ، ويأخذ فى الاحتداد مع توالى
المهدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداها مع
المدة الأخيرة .

وكما هو معروف فإن الكلمة تنقسم الى مقاطع
قصيرة ومقاطع طويلة . وقد سوى علماء العروض
بين نوعي المقطع الطويل ، المقفّل والمفتوح ،
وسمواهما باسم واحد هو : « السبب الخفيف » -
لانهما يتساويان فى كمهما من التفعيله
العروضية .

وهناك فى حقيقة الامر اختلاف موسيقى جسيم
بين هذين النوعين ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر
ولكنه يظهر فى الايقاع الداخلى لوحدات الكلمات ،
كما يظهر فى النظم ، فالمقطع الثانى المنتهى بحركة
ممدودة يسمح للمناطق بتجميع النغم وتطريبه
الامر الذى لا يسمح به النوع الاول المنتهى بحرف
ساكن ، فى حين يسمح هذا النوع الاخير بتأخير
الجرس الصوتى للحرف الساكن . والشاعر يكثر
من احدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهما ،
حسبما ينسجم مع المعنى ، ودرجة العاطفة . ومن
ثم فإن اختلاف المقاطع فى الثبر والنغم ينعكس
على الايقاع الخاص لكل جملة شعرية . ولقد اذت
دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات
علماء اللغة العرب القديما ، ومن بينهم ابن جنى
فى كتابه « الخصائص » الى العلاقة بين جرس
الحروف وانظامها فى اللفظ ، والمسماني التى
يؤددها اللفظ ، وقسموا اللغة الى حروف ساكنة
أو صامتة ، وحروف صائفة ، أو حروف اللين ،
وهى الحركات التى تلحق الحروف ، والتفتوا الى
أن القضية أثقل الحركات ، وأن الفتحة أخفها
وأن الكسرة بين بين .

كما اذت دراسة مبادئ علم الموسيقى الى
التعرف على قيم موسيقية جديدة فى الشعر ، فالى
جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل فى الموسيقى
الدوام الزمنى أو الانشباع Rhythm أمكن
التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشدة »
« والدرجة » .

وتجده « الشدة » اختلاف الاصوات فى
خصبيتها من الإفخوخ والخفوت .

وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الدليدية ،
الى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد
الصوت شدة ، أى وفوخا ، وكلما اتسعت قلت
شدته وصار خافتا . وتؤدى الحروف هذا النوع
الصوتى بانقسامها الى حروف افخاوية شديدة ،
وفى الفخاوية أو رخوة ، ومائة أو متوسطة .

أما « الدرجة » فيعتمد اختلاف الاصوات فى
نصبيتها من البدة والمقى . فالحدة تتطلب عددا
أكبر من الذبذبات فى الثانية ، فى حين يستغرق
المقى عددا أقل . ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين
الحروف الجهورية والمهسية .

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتوحيهما

العربية بأصولها الحسية الأولى ، ومحركاتها لاصوات الطعية ، ومقابلة الالفاظ بما يشكل أصواتها من الاحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات الى رموز عقلية . « ١٦ »

هل أن الحرف لا يقتضيه صلاحيته الانونماطوية في الشئ من مجرد وجوده في كلمة منفردة ، بل في وضع الشاعر له في موضعه المعين من ايقاع جملة وتضمينها ، أو من تريد الشاعر له في كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدي المعنى الضل أداء ، ويرجع للناقد الى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المضامين » يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخدما مميذا ينقل الحكاية الصوتية .

ولقد استطاع زهير بن أبي سلمى أن يعطي مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية في قصيدته التي يصف فيها ناقته بقوله : (١٧)

وخلفها سائق يحفو اذا خسيت منه الخلق تد الصلص والعتقا

ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تد الصلص والعتقا » تحاكي بضماتها الخسيس ، عسل لليم والبدال والصاد والسين والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكرير لثنتين ومعلم الى الأسماء في حركات متعاقبة ، تحاكي مد الناقه القبحار طهرها وعتقا الى الأمام في محاولتها النجاة من السائق الذي يتتبعها .

كما يدل الجهد الزائد الذي تبذله الناقه ، في حركتها الموصولة ، حروف الفاء والميم والبدال المشددة والصاد والباء والالف ، وكلها اما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها . « ١٨ »

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتعدد حكاية صوتية للمنى ، فهي بيت المختبى الذي يقول فيه :

ومن عرف الأيام عرفنى بهما وبالناس سوى بعضه غير راحم

يكسر الشاعر الراء ثلاث مرات في أوائل الكلمات سوى - بعضه - راحم ، كما يرددها مرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر . ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالملاحظة العنيفة التي يحملها البيت وهي الحقد والانتقام والقسوة والتشفي . وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر فرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الامامية العليا ، وخزات الرمح للكرة في الجسد الأدمى الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر « ١٩ »

وجدير بالذكر أن الناقد لم يشر الى وظيفة الراء في الشطر الاول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار في تحليله لبيت

وكذلك فإن شدة الصوت ، أى نصيبه من الوضوح ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالالف أقل المدات العربية شدة واسهلها نطقا ، واكثرها اتساعا في النديبة ، والياء أصبغ من مدة الالف وأقل ضيقا من مدة الواو التي هي أكثر المدات العربية شدة وأصعبها في النطق .

وكذلك فإن الهمزات الأربع التي توجد في البيت تحمل بشدتها الصوتية المردة في دقات متعاقبة عن انفجار الشاعر بشوته التي احتزلها في البيتين السابقين مهدا لهذه الثورة .

وتتكون كلمة « أوى » من صيحتين متتاليتين : فأتى جانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره ، فإن الصيغة الأولى تنتهي بتأوه الواو الساكنة كالطبعة ، وتبدأ الصيغة الثانية بالبدال ، وهي من حروف الانفجار وتنتهي بإطلاق الصوت في الألف المدودة ، التي تطلق الانفجار وترده ، وتقلل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام .

وتأتي كلمة « بنى » بعد المدات الثلاث وصيحات الألف في « أوى » فتؤكد قيمة القيمة وعلى الرغم من أن الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فإنه اذا ما شدد يسمح بالثبوت على الياء الساكنة فيؤكدما .

ويصير الشاعر في كلمة « البلاد » عن اطلاق حجر أولاده للأرض تأه عليها . فاللغة في هذه الكلمة تقع في ختام تقوية الشطر الثاني الوسطي مما يسمح بالمالة للمدة التي تنقل تنوج العاطفة ورعدة صوت الإب المبحرج .

وأما الفعل « ودعوا » فإنه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائي ، فالواو البائدة تقلد التأوه . ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل في الصيغ المتعددة التي ترويه المايج لصيحات العرب في الشكاية والتوجع . ثم يل الواو الدال المنخفضة الشددة ، والميم المروعة المنخفضة ، ثم مدة الواو الضيقة التي تطيل الصيغة المتلعة وتردد جرسها « ٢٥ »

والى جانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والملاحظة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت لانفعال ، وهو ما يسميه الناقد في الشعر الفرسى Onomatopoeia وقد التفت ابن جني الى حكاية اللفظ للصوت الطبيعي وذكر ما توصل اليه في هذا الشأن في كتابه « الخصائص » باب « في أساس الالفاظ اشباه للمعاني » كما سبقت الإشارة اليه .

ويرجع الدكتور النويهي صحة ما ذهب اليه العالم الفلورى القديم ، على أساس ارتباط اللغة

خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ، ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور الشعر العربي كما اسمهم في تطويع القوالب الجامدة التي دارت فيه أطارها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التي قدم فيها إسهاماته القيمة .

لقد كان الدكتور النويهي ، رحمه الله ، ناقدا ومعلما جليلا ، استطاع أن يؤثر في أجيال عتيدة بحفاوته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانية فكره ، ونظافته التقدمية الواعية .

إبن فؤاد إلى أن الصنيعة الأولى في كلمة « أدبي » تنهض بالزواج الساكنة التي تشبه الطلبة ، ممضا يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تنجم على قواعد ثابتة .

وإذا كان الناقد الراحل قد اهتم ببيان دقائق التنوع الموسيقي في البيت الشعري ، كما أشار إلى نظام توقيص النثر على المقاطع ، دون أن يستخلص نظاما معرّفا للإيقاع النثري ، فإنه قد

● أعمال الدكتور محمد النويهي

● كتب :

- ثقافة للناقد الأدبي
- شخصية بشار
- نفسية أبي نواس
- الاتجاهات الشعرية في السودان
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان « محاضرات »
- عنصر الصدق في الأدب « محاضرات »
- قضية الشعر الجديد « محاضرات »
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والالتصاميم الجمال « محاضرات »
- الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه في جزئين .
- بين التقليد والتجديد (بحوث في عتسائل التقدم)

١٩٤٩

١٩٥١

١٩٥٣

١٩٥٧

١٩٥٨

١٩٥٩

١٩٦٤

١٩٦٦ - ١٩٦٧

بدون تاريخ

(جمع ومراجعة)

« الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥ وخلال الاعوام التالية تناولت دراسات اسلامية ودراسات في تاريخ الأدب وفي علم الاجتماع عند ابن خلدون .

● ترجمة :

المستشرقون البريطانيون للدكتور أ. ج. أوبري ١٩٤٦

● مقالات :

نشر سلسلة من المقالات في مجلدات

هواعش

- (١٢) الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه - الجزء الأول .
- (١٣) الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه - الجزء الثاني .
- (١٤) القصيدة ١٢٦ من كتابه « المقطعات » والقصيدة الأولى من ديوان المهدي طيبة النار (تقويمه ١٩٦٥) .
- (١٥) الشعر الجاهلي - الجزء الثاني من ١٧٤ - ٦٨٥ .
- (١٦) الشعر الجاهلي - الجزء الأول من ٦٩ - ٧٨ .
- (١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن أبي سفيان ومثلها أن العليل أجد التي نافرتا .
- (١٨) الشعر الجاهلي - الجزء الأول من ٥٠ .
- (١٩) تاريخ السنين من ٦٦ .

- (٢١) شعر الصدق في الأدب « ص ٢٩ - ٥ وظيفة الأدبي بين الالتزام الأدبي والالتصاميم الجمال » ص ٦٢
- (٢٢) طبيعة الفن ومسئولية الفنان عرض ٧٢ - ٨٥
- (٢٣) نهاية الناقلة الأولى من ص ١٣ - ٧١
- (٢٤) الترخيب السابق من ص ٣٨١ - ٣٩٧
- (٢٥) شخصية بشار .
- (٢٦) ثقافة الناقد الأدبي من ص ١٢٨ - ١٥١
- (٢٧) الشعر السابق من ص ١٢٨ - ٢٨١
- (٢٨) نسبية أبي نواس .
- (٢٩) قضية الشعر الجديد
- (٣٠) صوت الطبيعة الثالثة في الناصرة عام ١٩٦١
- (٣١) بدون تاريخ :

ببليوجرافيا الكتب بقية ص ٣٠٢

● الترف المقلد

- محمود البدوي ، القاهرة ، دار غريب للطباعة
ص ١١٨
- عصر الذهب
تريب مطبوع ، القاهرة ، دار مصر للطباعة
ص ١٧٨
- قلوب صلعوة
أيمن منصور ، القاهرة ، مطابع الأهرام التجارية ،
ص ١٨٩
- القلم الربيعي
إيجانا كريستى ، ترجمة : عبد العزيز أمين ، القاهرة ،
مطبعة القاهرة الجديدة
ص ١٧٤
- مغنيات حيامة طبع كاسهم
إيتانجيلوس اليرود ، ترجمة نعيم صليحة ، مراجعة
لويس عوف ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ،
ص ١٧٢
- منتهى الصب
احسان عبد القادر ، القاهرة ، دار مصر للطباعة
ص ٢٤٢
- وقائع عام النيل كما يرويها التسيخ لمر الدين جحا
عبد الفتاح الجبل ، بالقاهرة ، دار الفكر للمعاصر
ص ١٢٠
- المسرحيات
● تفت وولف (مسرحية فكاهية)
عل أحمد باكثير ، القاهرة ، دار مصر للطباعة
ص ١٢٤
- ليلة السكينة
ألفنس نسي وولف ، ترجمة فاروق عبد القادر ،
القاهرة ، دار الفكر للمعاصر ،
ص ١٤٠
- الوزير شال الثلاثة ومسرحيات أخرى
سعد الدين وعيه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ،
ص ٥٠٥
- أليوت (مسرحية في ثلاثة فصول)
بريجيت أوتيل ، القاهرة ، دار مصر للطباعة
ص ١٤٤

● قلبى طلال

- لسان عبد الله ، القاهرة ، العربي للنشر
ص ٧٨
- مختارات الشعر الجاهلي
عبد المتعال السيد ، القاهرة ، مكتبة القاهرة
ص ٤٠٠
- دساتير إلى الأبد
منى السيد ، القاهرة ، هيئة الكتاب
ص ١٠٨
- المغشيات (ديوان العرب ١)
الفضل بن محمد بن يعل ، القاهرة ، دار المعارف
ص ٥٢٥
- التزعة بين فرائج الذهب
لغات المصري ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب
ص ٨١
- أحلام ورجال قصاص المعصر
محمد البستاني ، القاهرة ، دار الفكر للمعاصر
ص ٩٠
- يوتانا عن الأرمي
احسان عبد القادر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ،
ص ١٧١
- الضيف في أرض التلوك (كتاب اليوم)
محمد كمال محمد ، القاهرة ، أخبار اليوم ،
ص ١٤٤
- حكايات الألف
يحيى الطاهر عبد الله ، القاهرة ، دار الفكر للمعاصر
ص ١٦٠
- دعوى إحتفال
أحمد فريد محمود ، القاهرة ، دار غريب للطباعة
ص ٢٠٧
- زلال السكر
إسماعيل ولد الدين ، القاهرة ، دار غريب للطباعة
ص ١٤٧
- شجرة البؤس
طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف
ص ١٨٨
- التواضع العقلية
عبد الرحمن الشراوى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ،
ص ٥٢٢
- صورة في الجدار
محمود الهوى ، القاهرة ، دار غريب للطباعة
ص ١١٥

طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

وقد الإيداع بقدر الكتب ١٩٨٠/١١٠٠



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors
SALAH ABD EL-SABOUR

Editor-in-Chief

Dr. EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Board

Dr. SALAH FADL

Dr. GABIR ASFOUR

Editorial Secretariate

ETIDAL OSMAN

MOHAMMED ABO DOMA

Cover and Lay-out

SAID EL-MESSIRY

Consultants

Dr. Z. N. MAHMOUD

Dr. S. EL-QALAMAWI

Dr. Sh. DAIF

Dr. A. YUNIS

Dr. A. EL-GUTT

Dr. M. WAHBA

Dr. M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

ARABIC TRADITION IN PERSPECTIVE

Vol. I

Nr. 1

October 1980

فصول

مجلة النقد الأدبي

مناهج النقد الأدبي المعاصر

جزء الأول

المجلد الأول • العدد الثاني • يناير ١٩٨٨



عند رؤيتك

لهذا الشعار

تذكر الحقائق التالية عن تنظيم الأسرة

أنظر حولك .. عن مشكلة زيادة السكان

نحن نتقبل ٣.٢٤٠ مليوناً جديداً كل أسبوع !



الاختيار لك .. مرعباً بالأطفال .. ولكن

لماذا الكثير منهم إذا لم يتيسر حسن تئسنتهم ورعايتهم



هناك خمس سائل موقوف بها .. وسيلة الاستعمال

الحبوب . اللولب . العجالة . المراهق . العازل المطاطي للزواج



فيما يتعلق بالوسائل الثلاثة الأولى لا بد من استشارة الطبيب .

يمكن الحصول على كافة الإرشادات الخاصة بالاستخدام السليم لجميع الوسائل بمراكز تنظيم الأسرة والمستشفيات والصيرليات والعيادات الخاصة .



أسرة صغيرة = حياة أفضل



مع تمجته مركز الإعلام والتأهيل والإرشاد
الهيئة العامة للاستعلامات

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول
العدد الثاني
يناير ١٩٨١
ربيع أول ١٤٠١

٢

مجلة النقد الأدبي

رئيس مجلس الإدارة

صلاح عبد الصبور

رئيس التحرير

د. ذکی نجیب محمود

نائب الرئيس التنفيذي

د. صلاح فضل

۵. جابر عصفور

مكتبة التحرير:

إعْتَدَالِ عَشْمَانِ

بكرتير القوم من التنفيذ:

محمد ابو دومه

الإشراف الفاعل :

سعيد المسيري



● الأسعار في البلاد العربية

تكررت 750 - كذا - الخراج العبد 15 رثا لفلان - البحر 1 دينار -
البراق 1 دينار - سوريا 16 ليلة - لبنان 10 نواع - الأردن 500 كذا -
السجدة 15 رثا - السودان 1 جبه - تونس 1 دينار - الجزائر 15 دينار -
المغرب 15 درهما - اليمن 12 رثا - ليبيا 1 دينار .

● الاشرافيات

● الاشتراكات من الساعين :

عن سنة (لجنة أبحاث) ٢٠١١ لربما ، ومشاريع التبريد ١٠٠ الأولى
مثل الاشتراكات بحالة يومية حكومية

سَلِّ عَلَى عَلِيٍّ مَعَ إِخْوَانِهِ الْكَلْبَةِ أَوْ مَشُورِيَا الْحَصَلِينَ

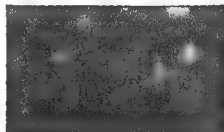
مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الأول

محتويات العدد

صفحة

أنا لي.....	رأس الحبر	٥
هذا العدد.....	الحبر	٦
مداخل :		
دافع النقد الأدبي		
بين النظرية والواقع.....	د. هز الدين إسماعيل	١٥
الاتجاه النقدي :		
- التحليل النفسي للأدب	د. فرج أحمد فرج	٢٦
- الدراسة النفسية للاتجاه الفني	د. مصري حنونة	٣١
- لغة الإصلاح		
وتظل الحياة في سر جدران الأدياء	د. علي الدين أحمد حسين	٥٢
الاتجاه الاجتماعي :		
- الأدب والواقع	د. مصري حنونة	٦٥
- اتجاهية الأدب	د. جني زويدي	٧٨
- عن التنمية الفكرية	د. جاني حنونة	٨٤
علم اتجاه الأدب	د. لوسيان جروميدان	١٠١
الأسلوبية :		
حزب الله واقتدائه الأدبي	د. عبد الواحد	١١٥
الأسلوبية الحديثة	د. محمود عباد	١٢٣
- الأسلوبية .. علم وتاريخ	د. سليمان الصغار	١٣٢
- مع الدلائل :		
بين القول الشعري والفكر النقدي	د. عبد السلام للسلي	١٤٥
النسبية :		
- التفكيكية .. ماذا يعني هذا ؟	د. فرج أحمد	١٦٠
- الباطنية .. من أين وإلى أين ؟	د. ليلى إبراهيم	١٦٨
- التداخل .. من نفس .. صورة	د. علي وصفي	١٨١
- مؤلف من البنية	د. شكري عباد	١٨٨
نقد النقد :		
نقد النقد (أدبي)	د. إسماعيل	٢٠١
الروائع الأدبية :		
كهرمة نقدية :		
موسم المعجزة إلى الغد	د. مينا كسم	٢٢٤
فرض دراسات حديثة :		
- البنية النصية ومفردات الاتجاه	د. عبد الحليم حواس	٢٣١
- الأسلوبية واقتدائه الأدبي	د. شكري عباد	٢٣٨
- فريضة البنية	د. عمار فاضل	٢٤٦
- من أن لأدب العربي في العصر الحديث	د. حسن البنا	٢٥١
مناهجيات أدبية :		
- عبد الصالح زكي وديانة الله القوية	د. سيد جاد السجاء	٢٥٦
- لغة واقتدائه	د. سامي حنونة	٢٦١
- لغات بلا حنونة	د. نعيم حنونة	٢٧٠
النظريات الأجنبية :		
- النظريات الأجنبية	د. فريدل غولد	٢٧٧
- النظريات الغربية	د. علي وصفي	٢٨٠
رسائل جامعية :		
- عرض رسائل	د. فاكر عبد الحليم سليمان	٢٨٥
تأليف أسرار		
- سجل رمزي		
- يوليوس جمرانيا		
نظريات :		
- مؤثر الكتب السبع عشر	د. ناصر عبد الله	٣٠٠
- دراسة .. إسحاق عبد		





دارالفتى العربى

بيروت، لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

١ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة للناشرين :

[illegible]

٧ - مسألة المستقبل للأطباء :

- شارع الأضفى	- لدم حسان	- الشجرة
- الجمار فى النجدة	- بيت أرونة الريحام	- الخليل عبد حملا
- مدام الخطب	- محمد القرن والصفار	- مهن الزمان
- أنكر والجليل	- القليل فى الصحراء	- القليل النجلى
- الكلاخ والفتن	- لرجس	- الحيلة الريحام
- الصيام وهدا الحبل	- الرش الحبل	- جبرى الشراع
- القدر والظفر	- الشغل والفل	- حردة الكافر
- بيت الطنان	- القمل الكلاخ	- السعداء الحكمة

www.elsevier.com/locate/jmb

٢٣ - سلسلة قوس قزح :

أجمل مكان	= المكان والزمان	= حارة ذكية
الحيوانات الخفية	= الأشرار والسيئون	= أبنائ صغار
غراب الأكران	= حكاية سعيد	= أمة الفطاط
درس قصصهم	= البيت	= انذار عن القلمس

• مع النسخة الرابعة 2014 لـ

٤ - سلسلة لعلوم صيدوية :

.. مائدة قلقل	ياقلم : زكريا قاسم	وسوم : الهادي
.. الدنيا من فوق	ياقلم : منير العكش	وسوم : سلام قاروقبي
.. الأمير الصغير	ياقلم : أيوب منصور	وسوم : كمال بلاطة

مع التوجه الواحد ١٩٩٦ إلى ٢٠٠٠

— سلسلة الألف: المجلد ١ :

- حارسه التبع : تأليف : زين العابدين الحسيني رسوم : علي سعدي
 - البليغ الأحمر : تأليف : د. محبوب عمر رسوم : نبيل أبو حمد
 - المسكة الصغيرة للفرمانات : تأليف : الكاتب الأيراني محمد
 - التعليل الصغير : تأليف : شاذل كشاني رسوم : شاذل كشاني
 - برنجي : رسوم : محمد
 - اللؤلؤ : رسوم : محمد

• عمر القسط: ٣٠ سنة

٦- مسألة حكماء عن الوطن :

- كتب الحكايا : زين العابدين الحسين
 - الرسايع : تلميذ له ، طبع في القرو
 - عايد : - خمس وسبع
 - لسان الحكا : - طبع في القرو
 - الصمت والقيم : - طبع في القرو
 - اللبنة واليد : - طبع في القرو

- سير الصفحة الواحدة ١٩٧٨ لذي

٧- سلسلة من حكايات الشعب :

[illegible]

— مع النحلة الراسية ٥٧٩٦ في لي

٨ - ملحقات الأبطال

المصنفات الفنية
توسعت أذية الكتابات والمصنوعات الخزفية وكذلك كثر
الأطفال مستهدف تمية الفنون البصرية لدى الطفل

عشر منها ۱۷ ملصقا - وسمها : على رضى الله ، محمود
لهي ، حجازي ، حلمي القوي ، مريم هزبي .

— عمر التعلّم: ٧,٠٠٠ ل.ل.

أما قبل



■ فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما لقيه من استقبال كريم لدى القراء والمعيّنين بأمر الثقافة على مستوى الوطن العربي ، عبر عنه بعضهم كتابة في الصحف والمجلات ، أو في رسائل خاصة تجسموا إرسالها إلى إدارة المجلة - لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكليات المضيئة التي عبر فيها أصحابها عن تقديرهم للجهد الذي بذلناه في إخراج ذلك العدد . وقد أشفق علينا كثيرون ، ومخالف كثيرين الشك في أن المجلة يمكن أن تستمر في نفس المستوى من الإيفان في المادة والإخراج . ولست أقل إشفاقاً على أنفسنا ، فحين لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوي النزاهة المخلصه مستهد دائماً من أئروا ، ومستمتحة طالعة دليح أكبر مما نعهد في أنفسنا :

وموضع تقدير ، وإنما اخترنا هذه المناهج للعدد الراهن لأنها أكثر المناهج شيوعاً وانتشاراً ، ولأن القارئ - من ثم - ربما كان أكثر توقفاً لها .

تري هل تقوم هذه الضرورة عذراً كافيًا إلى الأساتذة الأفاضل الذين كان من نصيبهم أن يكتبوا في غير هذه المناهج ؟ هذا ما نرجو .

يتبق بعد ذلك أن نعود فنؤكد أن المجلة تفتح فروعها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أي مكان ومن أي كاتب في مصر ولى الوطن العربي بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخص في منح تحريرها للأسلوب العشوائي ، بل لتتزم بتخطيط منهجي دقيق لكل عدد . ويتفق هذا أن يتم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب ومحرر المجلة . وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكاتب أن يشاركنا التماساً .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، تقديراً منهم لما يستطيع ، فإننا نناشئهم بأننا لم تكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا في هذا العدد على أن يكون إخراجها أكثر اتقاناً ، مستفيدين في هذا من تقنيات أكثر تقدماً . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الخن الذي بيع به ، فإننا نرجوا من القارئ الكريم أن يقدر موقفتنا إذا نحن أقمينا عليه بقدر يسير من أعياء هذه التكلفة المادية فرضت غرضنا من البيع .

وأما بعد فقد أعدنا في الإيجار كثيراً من المقترحات التي أسلرت عنها ندوة مناقشة العدد الأول التي عقدت بمقر المجلة ، وكثيراً من المقترحات التي كتب إليها با بصرة أعزاء في الوطن العربي ، ولعلنا أن نكون عند حسن ظنهم .

وآخرون أشفقوا من أن المجلة - مجملها الضخم - لن تتوار لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث في العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق - الذي نقدروه كذلك - إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجلبت ، وأن الأجهال الرصينة قد تقلصت ، فالواقع أن الطاقات الكاسية لا حدود لها ، وأن القدرات الواجبة تنمو وتتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين في الطاء أكثر مما تصور . وتجربتنا العملية في هذا العدد شاهدة صدق على ما نقول .

■ لقد كان في عطينا التي أعطانا أن يكون موضوع العدد الثاني هو « مناهج النقد الأدبي » . ونحن جمعت بين أيدينا مادة هذا العدد وفقاً للصورة التي رصمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكفي لإخراج مجلد في أكثر من أربع مائة صفحة من هذا الطبع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيراً من الطاقات قد وجدت المجال الملائم لانتفالهها لمبادرت ، حتى فالت مبادرتنا كل ما كان في الحسبان .

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقنا منا نحن - هذه المرة - على القارئ الذي يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد مناصاً من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عددين بدلاً من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج التقليدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هي : المنهج النفسى ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الأسلوبى ، والمنهج البيئى ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا عفوين ، وأيضاً فإنها لا يمتنان مطلقاً أفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ، فكل المناهج سواء من منظور المهمة التي تدبب المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة أهل فضل

رئيس التحرير

هذا العدد

كان على المجلة ، بعد أن طرحت مشكلات التراث ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التي يتعاملنا مع التراث . وترتبط هذه المشكلات بعملية الاختيار الصحية التي يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبي - موضوع دراسته . ويقدر ما تغل خصوصية المدخل مشكلة فإن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يظه منجز أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تشابكاً وتنوعاً ، خصوصاً عندما نضع القارئ في الاعتبار ، ونحترم حقه في التعرف على المهاد الذي يتحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التي تثير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر .

ويبدأ هذا العدد بمقال القاصي من الدكتور عز الدين اسماعيل حول «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» . وهو محاولة لتابعة حركة الفكر النقدي بعامة في ترددها بين المنهج الذاتي الاستدلالي والمنهج الموضوعي الاستقرائي ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة في موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الخلقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد في العصر الحديث من تحول بتأثير استغاضة المناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحقيقه ، وما يثار في وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منتتياً إلى ما انتهت إليه **سوسيولوجية لوسيان جوللمان** التي تحاول إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبي التناول اللذين ظلا يتبادلان المكان في تاريخ الفكر النقدي .

أما **أخرون الأول** للعدد فيدور حول الاتجاه النفسي في دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين اتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسي الذي يطرحه **الدكتور فرج أحمد فرج** ، واتجاه علم النفس التجريبي الذي يطرحه **ثلاثة الدكتور مصطفى صوف** ، من خلال نموذج محدد لدراسة الإبداع الفني ، يطرحه **الدكتور مصري حمودة** ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

أما دراسة **الدكتور فرج أحمد فرج** تقوم على تحليل نفسي قصص «**ليلي والذئب**» من مجموعة «**ليل الغراء**» للكاتبة السورية **غادة الصلا** :

وتتعلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي - بوصفه نظرية في الإنسان - أن يكشف - في أي عمل إبداعي - عن معان ودلالات ضمنية ، تقع في المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيرا عن جوانب إنسانية أعمق ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبي يتحول - على أساس من هذه الفرضية - إلى «دال» يقع «مدلوله» في نطاق نظام أشمل هو نظام الليبدو ، فإن تفسير العمل يعني فهم مستوياته السطحية في ضوء المستويات الأعمق التي تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «**ليلي والذئب**» قناعاً لما يسميه الكاتب «**جبل الحروف والوحدة والاعتزاق**» ، بل تغدو القصة

أشبه بالحلم - وإن تميزت عنه - ويتمتع التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رانزة تقودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بفروج الإنسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالحرف فإنها لا تكف عن الاستمرار في مواجهته ، على نحو يجعل الحاتمة متطورة على أمل موجب ورجية واضحة ، في إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة - في النهاية - شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضرباً من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسعى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها ، مثلما تسعى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . وعمل هذا التوجيه يقدو الفن شكلاً راقياً من أشكال الحلم ، يسمى كلاهما إلى التواصل وإلغاء الهوة الفاصلة بين الأنا والآخر ، وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغاية للفن يمكن أن تتكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منبج متميز . ومن هنا يؤكد الدكتور مصري حنوره ما سبق أن أكدّه أساتذته الدكتور مصطفى صوف ، فيرى أن الفن سعى إلى التكامل ، ينطوي على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسي الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة «ليل والذهب» فإن علم النفس التجريبي يتوجه صوب هذه المستويات ، في قصيدة «شوق زهران» للشاعر المصري صلاح عبد الصبور ، على أسس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنوره مجموعة الأسس النظرية التي تبرير منهجه وتشرح أدواته ومقولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطاً ينطوي على الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف للمشكلات ، وباعتباره عملية معقدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ ، وباعتباره وظيفة تقتزن بمحاولة المبدع الفكّال من أسر الغموض الذي يحوطه ويكبل خطاه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يمكن الدكتور حنوره بما أعجزه المنهج الذي يتبناه في مستويات «الطاقة الإبداعية لدى المبدع» ، بل يضيء خطوة أبعد . ويحاول اختبار المنهج على الإنتاج الأدبي نفسه ، مؤكداً أن النتاج الإبداعي إن لم يكن أصدق المحكات في الكشف عن كفاءة المبدع فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح في الكشف عن الخصائص الإبداعية في العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسي للفقّال «بطانة» قصيدة «شوق زهران» .. بطلانة تترك بصابتها على العمل ، وتتجلى في أبعاد معرفية ووجدانية وجدالية واجتماعية ، فتشير إلى القدرات العقلية والميليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلما تشير إلى قدرات تشكيكية وقيم جالية متميزة ، ولا تنفصل - في ذلك كله - عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . ويقدر ما تمضي الدراسة في الكشف عن كل هذه الأبعاد في حركة صلاح عبد الصبور في الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تضيء الصور الشعرية وتدرسها . وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التي يتبناها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التي تحكم حركة القصيدة ، وتتابع آثار الإدخال لها ، لتصف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ في طريقه من عقبات .

ونأتي دراسة الدكتور محي الدين أحمد حسين عن «قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومناقله إليها في سير بعض الأدباء» وتواصل تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة التي تروا فيهم في إعادة النظام إن هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسعى إليها المبدع . ومن هنا تفسر العملية الإبداعية نظاماً آخر ، يستند إلى أعمق مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على «قيمة الإصلاح» ، باعتبارها القيمة التي تفسر الشعور الدائم بالاختلال ، عن مستوى العلاقة بين الأنا والمبدعة والنحن . إن هذه القيمة تفسر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفاً ، أو

الحل الذي يفرض عليه ، أو الذي يمثل فيه إلى غيره امتثالا بلغي حريته ، مثلاً تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتتحقق التوازن من وجهة نظر « الأنا المبدعة » لا « الأنا المدعنة » . ولذلك تتمثل عناصر قيمة الإصلاح في إحساس الأديب بتلك الرغبة الجائعة التي تضطرم داخله ، والتي تدفعه إلى تخليص البشرية ، والإحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلاً تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ، وهذا يعني توتراً في إطار علاقته مع النحن ، والتزاماً دائماً بتجاوز الوضع الآتي لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقق الإمبريقي . وهذا يعني تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ، وعندئذ ندخل إلى عالم إحصائي ينطوي على « عينات » و« بطاريات » اختبار ، و« جداول » و« أرقام » ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قرينة دافع قوى لدى المبدع ، أغنى دافعاً بمثلته إلى خلق نظام مغاير ، نظام ينتج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالمكن ، وتتطلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إنجازها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلمح إلى أهمية البعد الاجتماعي في العلاقة بين « الأنا » و« النحن » في العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الإيجابي بالقدر الذي يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس جالها ، بل مجال اتجاه آخر هو الاتجاه الاجتماعي .

إذا كان الاتجاه النفسي ، يركز بالضرورة ، على العمل الأدبي من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الاتجاه – بمناهجه المتعددة – بدراسة خصائصه الإبداعية ، والعمليات النفسية التي تحكم فيه لحظة الإبداع ، والتي تكشف في العمل المبدع ذاته ، فإن الاتجاه الاجتماعي ينحو منحى مغايراً في التركيز ، بمعنى أنه يتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي ، أو مجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الاتجاه – بمناهجه المتعددة – بالكشف عن الصلة التي تربط بين العمل وشئٍ خارجه بالضرورة ، مثلاً يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التي تتحكم في لحظة الإبداع ذاتها ، والتي تكشف في العمل الأدبي ذاته ، بل يتجاوز ذلك للدراسة المستويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والتلقي والتلقيق . والصلة بين الاتجاهين – على هذا النحو – صلة وثيقة ، فكلاهما ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلاهما يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينهما يظل مختلفاً في درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المؤثر والمتأثر في آن واحد . ومن الطبيعي أن يكون كلا الاتجاهين أقدم الاتجاهات النقدية ، لأن كليهما يجيب عن سؤال أساسي متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبي ، وما يتم به من خصائص تربط بذات خالقه ، وموجهة إلى ذات خالقه متأخرة .

من هذه الزاوية يفتح الدكتور صبري حافظ دراسته عن العلاقة بين « الأدب والمجتمع » وهي « مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي » والحديث عن البعد التاريخي لهذه العلاقة ، فيردنا إلى أفلاطون وأرسطو ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فناً . وينقلنا « المدخل » الذي يقدمه الدكتور صبري حافظ إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فن « فيكو » Vico بفكرته عن الإتفاق بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي إلى مدام دي شتال Mme de Stael بكتابتها عن « تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية » إلى هيبوليت بين بتلاية البيئة والجنس والمهظة التاريخية ، ومن كاوث ماركس بمفهومي العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية فوقية ، إلى فوكاش Luckacs وتطويره لعلم الجبال الماركسي ، وتأسيسه لمفهوم الخط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة التاريخية ، ومن كوكاش باجتهاداته في نظرية الانكسار إلى مفهوم « التوليف » الذي يتوسط ما بين بنيتين ، وينضج معتمداً على العناصر المضادة ، على نحو ما يتبدى فيما يُعرف بمدرسة فرانكفورت ، ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإنجازات المعاصرة عند جولدمان وبيير مازري في فرنسا ، وروينولد وليامز وتيري إيجلتون في إنجلترا ، وفريدريك جيمسون في الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسيط إلى المركب ، وتتجاوز الحدوس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من البنوية ، وتتجاوزها في تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذي يتصور الأدب باعتباره « مؤسسة اجتماعية » تجسد مجموعة من القيم المحددة ، تنطوي – بدورها – على درجة من التماسك واليقين الكيفي . وعند هذا الحد يتكشف « علم اجتماع الأدب » من منظور حديث ، وتتفتح أمام النقد الأدبي آفاق أوسع ، وتصبح كثير من المقاهم المخالطة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبل إلى مراجعة المقاهيم التقليدية للانتماء ، ذلك المصطلح الذي شوهه بعض أنصاره تشويهاً لا يقل عن تشويه خصومه .

ولاشك أن «اجتماعية الأب» - على هذا النحو - تثير إشكالية الانكسار « فيأتى السؤال المهم عن الرمز الجسد لهذه الإشكالية ، ويبدو مصطلح «المراة» مصطلحاً مراوفاً ، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب» . وذلك هو المركز الأساسي الذى تدور حوله دراسة بيجي بويلى ، أستاذ الأدب بجامعة تانسي ، فى فرنسا ، التى تكرم بكتابها خصيصاً لهذا العدد من «فصول» . ويبدأ بويلى بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستمارات تؤكد العلاقة الخائلية بين الأدب والمجتمع . مثل «تمثيل» و«صورة» و«انكسار» و«مراة» ، لكنه يتوقف عند المراة من حيث هى استمارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين . وما دما قد دخلتا فى الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلتا فى «رؤية العالم» والفرق بينها وبين «الأيدولوجيا» ونتجاوز بتعقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانكسار إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبى . وتتوقف الدراسة وقفة متأنية عند «جان جيونو» الكاتب الفرنسى لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين انتاجه والواقع الاجتماعى الذى عاش فيه ، بحيث لا تمثل فاعلية أيديولوجية أعماله فى خصوصية فكرة مشروع المجتمع الذى تدعو إليه الأعمال بقدر ما تمثل فى النقد الذى توجه إلى نظام الرأسمالية الصناعية ، ويبحث تنكشف الأوجه المتعددة لهذه الأعمال ، فنقودنا - مرة أخرى - إلى إشكالية الانكسار ، من حيث حيزه - كمفهوم - عن اشتراق أعمال بعينها ، ومن حيث نجاحه فى الحالات المباشرة فى التصوير . وهكذا يطرح السؤال :

وماذا عن الشعر ، والموسيقى ؟

وكيف يمكن أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال الجمالية التى تتمتع بحرية نسبية ؟

وهل هناك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية فى «جوهرها» ولى تطورها ؟

لقد أكد بعض ممثلى هذا الاتجاه ، فى أشكاله المعاصرة ، عدم وجود علاقة تحاليل بسيطة بين تغير الأيدولوجية وتغير الأدب ، مثلاً أكد أن الشكل الأدبى بنية مركبة ، دوماً ، من عناصر ثلاثة على الأقل : بمعنى أنه يتشكل جزئياً بواسطة التاريخ الأدبى (المستقل نسبياً) للأشكال ، ويتطور من أبنية أيديولوجية معينة تسود ، ويحصد وضعاً معيناً من العلاقات بين المبدع والمتلق . وقد تساملت عن الاستقلال النسبى ، أو تساملت عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر ، مثلاً تساملت عن النموذج التصورى الذى يستهدفه فى الناقد الاجتماعى فى دراستها . وكلها أسئلة مطروحة ، يسعى النقد الاجتماعى إلى الإجابة عما من خلال ما يسمى بالترجمة صوب «علم النص الأدبى» . على أن هذا الترجمة لا يعنى إلغاء ما سبق أن أنجز ، بل يعنى تطويره ، وكما يقول بويلى - بحق - فى ختام دراسته فإننا نحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية ، توصلنا إلى أقصى درجة من الفاعلية فى تعاملنا مع مختلف النصوص ، ولا ضير فى الاختيار والتجريب ، فإلهم أن نتذكر أن أقصر الطرق للوقوع فى الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائماً) على صواب .

إن الاختيار والتجريب يعنى الترجمة إلى الموضوعية ، والسعى وراء التطوير والتعميق سعى إلى اكتمال المفهوم ، وبالتالي اكتمال المنتج . ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض إغارات النقد الاجتماعى للأدب ، بل تبدو أهمية والبنوية التوليدية . لقد أفاد النقد الاجتماعى - من خلالها - من كل اللحظات المتاحة ، وحاول تطوير مفاهيم للاقترب من أعين مستويات العمل الأدبى ، وتأمّل خصائصه النوعية ، باعتبارها بنية أدبية لها دلالاتها الوظيفية ، وعلاقاتها التكوينية ، التى يمكن فهمها فيها موضوعياً .

والحديث عن «البنوية التوليدية» Genetic Structuralism بمعنى الحديث عن لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) (وهو ناقد روماني الأصل ، فرنسى الجنسية ، احتل كثيراً من المراكز العلمية فى فرنسا منها - كلية الدراسات العليا ، ومركز البحث الاجتماعى) وعن تطويره للأصول التى تفهمها فى جورج لوكاش ، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع . والمداخل إلى فهم «البنوية التوليدية» - كما يرى الدكتور جابر عصفور بقرائمه فى «لوسيان جولدمان» - هو مفهوم «رؤية العالم» ، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الذى تصدر عنه ، وبين الأنساق الأدبية والفنية والفكرية ، فهى «كلية متجانسة» تكن وراء الحلق الثقافى ونمطه ، مثلاً تتجلى فيه ، وتتكشف بواسطة . والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» و«عالم الأعمال الأدبية» يعنى حديثنا عن عمليات بنائية ، تولد فيها أبنية أدبية (هى الأعمال الأدبية) عن أبنية فكرية ، هى رؤية - أوروبية - العالم ، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة . ومن هذه الزاوية تصبح «البنوية التوليدية» منهجاً فى دراسة الأدب ، ومفهوماً عنه . أما منهجيتها فتتمثل فى عملياتها الإجرائية التى تراوح بين تفسير العمل - أى فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنيتها - وشرح العمل - أى فهم بنيتها باعتبارها وظيفة لبنية أشمل ، تقع خارج العمل وتتجلى فيه في نفس الوقت . وإذا كان التفسير مهما للعناصر الأدبية الخاصة في العمل الأدبي فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الاجتماعية في المبيع - على هذا النحو - عمليات داخلية وخارجية معاً ، فإنها عمليات تتطوى على مفهوم للعمل الأدبي من حيث هويته دالة ، لا تتحد ، أو تقوم ، أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تؤدي . وهكذا يبدو العمل الأدبي وجانية دالة ، لا يتحدد طابعها الجلى إلا بما تتطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته مثلاً بتحدد منتج دراسته . ولا شك أن اكتمال فهم هذا المنتج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك بإدخال المنتج نفسه في حوار مع المناهج المخالفة له ، حتى تتكامل القسبات الإيجابية والسلبية للمنتج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أعات جولدمان نفسها يتيح للقارئ الدخول في منطقة حوار هذا المنتج مع نفسه ، وحواره مع نقائمه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن الشيرة التوليدية ، وعن الاتجاه الاجتماعي كله . ولذلك يجتنب الاتجاه الاجتماعي بترجمة لا كتبه جولدمان عن « علم اجتماع الأدب » ، الوضع ومشكلات المنتج » ، وهي دراسة نشرت عام ١٩٦٧ في المجلة العلمية للعلوم الاجتماعية ، وتصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبي ؟

إن الاتجاه الاجتماعي - شأنه شأن الاتجاه النفسى - قد يقع في التركيز على محتوى الأعمال ، وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبي .

ولقد ازدهرت « الأسلوبية » أساساً بدعوى تخليص النقد الأدبي من فرضي الانطباعات ، ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها ولاتى لشيء يقع خارجها . ويقدر ما أفادت الأسلوبية من علم اللغة انضباطاً ودقة وصرامة ، حاولت اقتحام العلاقات اللغوية للعمل الأدبي ، مثلاً حاولت أن تطرح بديلاً للنقد الأدبي بمعناه التقليدى ؟ فهل نجحت في ذلك ؟ هذا ما يحاول المحور الخاص بالأسلوبية الإجابة عنه .

ويبدأ هذا المحور بدراسة الدكتور عبده الرامحى عن « علم اللغة والنقد الأدبي » وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبي . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحويلات ، فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح في التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المستوى العالى للأداء اللغوى) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصفي جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء الفردي . ولكن العلاقة تتغير مع تحول المنحى عند التوليديين ، واكتشاف مفهوم الأداء والكفاءة عند تشومسكى وتطورها عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبي يعرودن إليه ، فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية في التعامل مع العمل الأدبي فيما يعرف بعلم الأسلوب .

وينبش تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبي قرين دراسة تقييمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أساساً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذى يحاول تجاوز الانطباعية ، وتأسيس نظر موضوعي إلى العمل الأدبي .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة في اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافاً عن هذا الخط ، فهو وصف للانحراف اللغوى على المستوى الأدبي ، وتقييم له ، وكشف عن « الطاقات » التعبيرية والكامنة في اللغة .

وتتعمق الدراسة فهم اتجاهات علم الأسلوب ، تنتقل من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية لدراسة « الطاقات » التعبيرية والتنوعات الفردية على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة الجيز بين التوجه النفسى والتوجه الوظيفي ، والتوجه الإحصائي في التحليل الأسلوبى .

ويقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تحتج بملاحظات مهمة لابد من وضعها في الاعتبار قبل الشروع في أى دراسة أسلوبية .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى دراسة الدكتور محمود عياد عن «الأسلوبية الحديثة». وهي دراسة تطرح على نفسها - منذ البداية - الإجابة عن الإشكال الذي يثيره «علم الأسلوب» Stylistics «فما يسميه الدكتور عياد الراجحي» - و«الأسلوبية» فما يسميه الدكتور محمود عياد، متابياً الدكتور عبد السلام المسدي، صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (نونس - ١٩٧٧). ويبدأ بحث الدكتور عياد بمحاولة تعريف «الأسلوبية». ثم يحاورها عموماً لتحديد ماهية العلم ذاته. ويتوقف متأملاً مناهج الأسلوبية فيحصيها في ثلاثة مناهج أساسية. ينظر أولاً إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن اللغة المعيارية. وينظر ثانياً إلى الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط وتوافق الظواهر. وينظر ثالثاً إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة. ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة. ثم تتوقف الدراسة عند جواب الفصول في «الأسلوبية». فغرض لمشاكل مهمة تتبع كلها من معصلة تطبيق علم اللغة العام على النص الأدبي الخاص. فواسع محدودية الدراسة للتعريف في مقابل شمول الدراسة النقدية. وتواجه التركيز على الجملة في الأسلوبية مقابل التركيز على كلية النص في النقد الأدبي. وتواجه أخيراً مشكلة القيمة التي لم تحل حللاً حاسماً في الأسلوبية. ونقد ما يؤكد هذا كله استنحالة قضاء الأسلوبية على النقد الأدبي فإنه يؤكد قدرتها على أن تكون مفيدة له، ومطورة لمستويات التحليل فيه. وإذن في النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة. وفي الأسلوبية بعض ما في النقد الأدبي.

لكن وجهة النظر المحددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مقابلة. ذلك لأنها تحتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها. مثلاً يحتاج إلى أن نسمع صوتاً متعاطفاً معها. ومن هنا يفرض السياق بحث «الأسلوبية»: علم «تأريخ» وهو بحث ترجمة الدكتور سلمان العطار عن الأسبانية. وسؤال التعريف بأهم أمكار كاتبه وهو فيكتور مانويل دي أجيار. وأهمية البحث ترتبط بتأريخه بتأريخه بتأريخه. ومثلما تكمن في المعلومات الوصفية التي يقدمها عن المناهج والانتجازات. ابتداء من شارل بل تلميذ دو سوسر. ومرور بكارول فورسولر. ووليوشيتز (ينظره عن الدائرة اللغوية) وشارل برونو وتلامذة فيرث. ويضاف إلى ذلك كله ما يلبق البحث من ضوء على إسهام المدرسة الأسبانية في الأسلوبية. وما قام به الأسلوب الكبير داماسو أونسو وتلامذته في الكشف عن الأبعاد المتعددة والمستويات المتنوعة للأسلوب.

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها - في الأسلوبية - تقوم على العرض الواصف، أو التاريخ المقوم، أو الموقف الناقد.

فإن دراسة عبد السلام المسدي تقدم تطبيقاً لأصول الأسلوبية على النص الأدبي. تصافرت فيه المعرفة اللغوية والحديث النقدي. وتتحرك هذه الدراسة حول محاور ثلاثة تحية. يتصل أولاً بعد القيمة الذي يرسخه النقد الأدبي. ويتصل ثانياً بعد التحليل اللغوي في الأسلوبية، ويتصل ثالثاً بعد الشرح الذي يتجاوز الفهم والتفسير. ليصل ما بين بنية النص في ذاته وبنية خارجة عنها. هي العالم النصي، الذي يتجلى في النص. ويقع خارجه في الوقت نفسه. وهكذا يصبح عبد السلام المسدي في مغامرة من مغامرات القراءة الأسلوبية، «مع الشاني»، ليناقش المستويات المتداخلة والمتجاورة والمعقدة التي تصل ما بين «المقول الشعري» و«الملفوظ النفسي» عبد الشاني. وهي قراءة تمثل استمراراً معقلاً لما قام به صاحبها من درس أسلوب (في كتابه عن

الأسلوبية والأسلوب). وتحليل «شعر» للنبي. و«أبام» طه حسين وأساليب الشرط في القرآن وغيرها من الانتجازات (حاول أن يطرح فيه بديلاً «أسبانيا»، أو «لغويا» في نقد الأدب. ومعظم المسدي - في قراءة الشاني - هو الوصول إلى قراءة تسير أغوار النص، دون أن تتعامل معه باعتباره بنية متعلقة، أو دالا دون مدلول. ومن هنا لا تنحصر القراءة في النص وحده. بل تجعل منه نقطة البدء، تستجلى بالأخذ من خارجه. ولكنها تعود إلى النص. لتؤسس التوافق بين القول الإنشائي والقضاء انشائي في علاقة وثيقة. فتؤكد ما تنطوي عليه الصياغة اللغوية عبد الشاني من خاصيتين أساسيتين هما: الخلق، والصراع. وإذا كان الخلق حالة ازدواج في الكيان النفسي، فلها حالة تحول عبر الحساسية الفنية للشاني إلى معين يغذي أدبه بروح وجودي يفوح على التوتر بين «الآثا» و«الحبيبية» على المستوى الإنشائي كما يقوم على التوتر بين «الآثا» والبشرى. والمطلق. والتعالى على المستوى الوجودي. أما الصراع فهو مرتبط، في ديواف «أغاني الحياة»، بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاشها الشاني، وهو كذلك ينطوي على ثنائية زمنية، تتمثل في صدام وعي الشاعر مع القوى الغالبة والاستمرار، ثم تحول إلى الصدام مع القوى الغلبة (الشعب) في مرحلة لاحقة.

ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المسدي من قراءة يقودنا إلى تخوم «البنوية». حيث التركيز على العمل الأدبي باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة في علاقات داخل نظام قابل للوصف

والتحليل. ولكن الفارق بين المسدي والبنوية هو انظافه من المستويات الداخلية لبنية الشعر عند الشاني إلى مستويات أخرى خارجة تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامه. ولكن هذا كله يطرح السؤال المهم وما البنوية نفسها؟ وأحرر الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال.

ومن الطبيعي أن تبدأ أبحاث هذا المذهب الأخير بداية تاريخية نوعاً ما ، فإذا كانت البنيوية ترجع إلى نظرية دوسوسير في علم اللغة فإنها ترجع - في جانب منها - إلى جهود الشكليين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى الثلاثينيات منه . ومن هنا يبالغ الدكتور محمد فروح أحمد - في مقاله « الشكلية ... ماذا بقي منها ؟ » - في الإنجاز التقني المهم للشكليين الروس . ومن الطبيعي أن يؤكد صلة الحركة بالناخ الأدبي السائد منذ مطلع القرن ، والذي لم ينفك من تأثير المودرنيزم الأوربي على الرغم من محاوله الورد عليه . وهي آثار باقية في الساحة النقدية على الرغم من غياب مثل الحركة رسمياً في أواسط العقد الرابع من هذا القرن . ولقد تجلت بدايات الحركة في نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية ، وفي « جامعة دراسة اللغة الشعرية » Opoyaz في مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة - في الشكلية - تحليل الإيقاع الشعري عسوبيه الصوتي والتركبي ، وما ترتب على ذلك من ربط للزمن الشعري بالزمن الذاتي للمشهد ، والاهتمام بعناصر الإيقاع ، والنظر إلى الدرجات الصوتية للتلوين . والحديث في ذلك هو نظر الشكليين إلى الإيقاع وتأكيدهم البيت باعتباره الوحدة الأساسية للتحليل ، أي الوحدة التي تتظم في علاقات فعلية تتحد على أساس من علاقتها بالقصيدة ، مما يدفع إلى دراسة التلوين وطرائق الإنشاء وعلاقات التوتر بين هذه المشويات ووزن البيت بحيث يصبح الإيقاع - شأنه شأن اللغة الشعرية - عفاً منظماً يرتكز في حق اللغة اليومية . ثم ينطلق البحث بعد ذلك إلى المعقدين الثاني والثالث من هذا القرن ليرز جهد ياكوبسون وفينوكور ، وانسجام هذا الجهد مع التركيز على فنية الشكل الأدبي ، والإصلاح على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة . ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبي كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براج وطورتها تطويراً لا يتخلو من أصالة . ويقدر ما تكشف دراسة الدكتور فروح عن أهم مقولات الشكليين فإنها تكشف عن حوارهم مع خصوصهم ، مثلاً تكشف عن تأثيرهم فيمن تلاهم من اتجاهات ، وخصوصاً مدرسة النقد الجديد New Criticism school في أوروبا وأمريكا . وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكليين ونظرية البوت عن موضوعية الخلق الفني ، بل إن هذا الرافد الأخير - إليوت ودعاة النقد الجديد - هو أبرز المسارات التي اتخذتها فكرة استقلال الأبنية الأدبية إلى تقدنا العربي الحديث . وتحتّم الدراسة محاولة لتأصيل جهد الشكليين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية في نفس الوقت ، فضعنا هذه الأيام في مواجهة البنيوية .

ويأتي بحث الدكتور نيلة إبراهيم « البائية : من أين وإلى أين ؟ » اعتماداً طبعياً للدراسة السابقة .

والبائية - فيما تتركز البنية - منج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأدبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه في إصرار ، ولكن لفهم هذا المنهج لابد من فهم البناء باعتباره نظاماً مثلاً في علاقات العناصر ، يؤدي فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية . ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أنه ما يكون بالفوزج الهندسي أو الرياضي ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض .

وإذا كان هذا كله يعني أن البناء هو موضوع المثلّ أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تخفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أي شيء خارج عنه . ولكن البناء نظام مغاير للمركز والفكرة المورثية . وكأن البائية - من هذا المنظور - تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام أشبه بأنظمة اللعب الذي تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية البناء تؤكد تشابه الأبنية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها خاصية للكيفية التي يدرك بها العقل البشري العالم ، فإنها تضع « أساساً » لدراسات الأنثروبولوجيا وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة هو الذي قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشري ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة ажرومية للنظمة لأسسقة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التي كشفها شراوس على مستوى المقابلة بين الحضارة والطبيعة (المظهر - الباطن) ثم ينتقل الحديث إلى جهد وولان باروت في الكشف عن الأنظمة التي تكن وراء الأزياء ووراء الأعمال الأدبية . ثم يطرح البحث بعض جوانب الحوار الداخلي ما بين مثل البائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكداً - أي البحث - نظرة لوسيان جولدمان إلى البناء الوظيفي أو الوظيفية في البناء ، إذ يمثل لوسيان جولدمان البائية المتطورة التي تتلخص في فهم الأبنية الداخلية لمجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلي الذي تولدت عنه . ويقدر ما يؤكد البحث أن البائية في حركتها المتطورة ، حرصت على ربط العمل الأدبي بمركبة التطور في الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البائيين أنهم يصورون نماذجهم في أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبي شكلاً بلا روح .

بعد هذا كله تأتي محاولة تطبيقية تتبنى المنظور البنيوي وتحاول اختباره في رواية الشحاذ لنجب محفوظ ، وذلك انطلاقاً من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القصص الذي يستعين بالمتولوج ويستغل العلاقات المركبة التي تصل ما بين : قاص -

مؤلف/إسارد- راو/ قارئ- منلق . وتقوم محاولة التطبيق على البحث عن الشكل الجمالي (التضمين- الرمزي) والشكل الأدبي (التصنيف) مما يعني البحث عن مستويين للعمل ، مستوى الحدوث أو الحكاية (باعتباره نسقا من الأحداث والشخصيات) ومستوى السياق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ في عالم القاص) . لذلك يبدأ البحث بتلخيص «الحكاية» في الشهادتين لهما يمين على تحديد المضمون ، وإيضاح النتائج الزمنية للرواية لنظام منطقي . وهو نظام ذو طابع عام يتم حسب جدلية عامة .

ولاشك أن مثل هذه المحاولة تثير كثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبها تؤكد أن محاولتها لا تقدم القراءة البنيوية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبي لا يبق لأنه يعرض معنى واحداً على بشر مختلفين ، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على شخص واحد . ولكن ما يقوله بارت يثير مشكلات أخرى تتصل بالقيمة والتفسير والبعد التاريخي للنص ، وكلها مشكلات تستدعي تكوين موقف من «البائية» أو «البنيوية» ، وهي اجتادات لترجمة مصطلح واحد

• Structuralism

لهذا كله يأخذ بحث الدكتور شكوى عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من البنيوية» ، ينطلق من التقرير الصادر عن موقف محدد . ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المهاد أو الرفض سلفاً ، وإنما موقف الذي يحاول أن يجتبر السلامة النظرية لما يقدمه منح البنيوية ، فيكشف عما فيه ، وما يتطور عليه مسلماته من تماسك أو تهاوت . وتحديد مثل هذا الموقف يتطرق على نقد البنيوية من داخلها ومن خارجها في آن واحد ، وذلك من منظور يلجم التناقض والجدل بين العناصر . وبعد أن يحدد شكوى عياد المصادر الأساسية التي يعتمد عليها في تمثل البنيوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها - أي البنية - ليست جديدة على النقد الأدبي ، فالطبيب عن البنية - أو البناء - يصاحب كل حركة نقدية ، تنمي بالتحليل الفني للنصوص الأدبية ، وتختلف الاتجاه الذي ظل سالماً حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخي ، بمعانيه التقليدية السائدة في جامعاتنا . والشبه واضح - من هذه الزاوية - بين «النقد الجديد» في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينيات .

ولكن الفارق بين التقدير يرجع إلى أن الاتجاه البنيوي انجاء عقلاني يتم بالأكدار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوطني الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات .

أما أسس البنيوية على نحو ما يحددها موقف شكوى عياد ، فاعلموا أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مطلباً يتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من المواضع يحاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا يفضّل عن أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج البنيوية ، ومن ثم يربطها بوجود الحدأة الأدبية والفنية من ناحية ويتثير النظرة للمعرفة والأطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكذا نصل إلى مفهوم «الأدب - الفعل» ذلك المفهوم الذي يسعى إلى تحرير الكتابة من كل المواضع والعودة إلى لغة بريبة ، هي بمثابة اللحظة الأولى للخلق . وهو مفهوم يشق عن نزعة اشتراكية انسانية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم .

وإذا كانت البنيوية لا تدعو أن تكون رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة فإن لها جذورا في هذه المذاهب ، كما أن للنقد البنيوي جذوره في النقد السابق . لكن العنكس الداخلي يكشف عن خلل يثير مجموعة من المشكلات : وأول مشكلة تتصل بواقع البنيوية نفسها ، عندما ننظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالخرق ، والضياع وانعدام الهدف ، وكما تم تجسيد هذه اللحظة إبداعاً فإنها جُسمت نقداً . ومن هنا تأتي أهمية بارت الذي قدم تثيرا شاملا ومعقولا للأدب السريالي وأدب البعث ، وأدب اللا رواية والابحاجات الطليعية .

ولكن إذا انتقلنا من جانب التعبير النقدي ، أو التحلل النقدي ، للحظة تاريخية ، فلابد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبي ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، فتواجه مشكلة القيمة .

وإذا تجاوزنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تتصل بوظيفة الشكل الأدبي نفسها . وهي مشكلة تقضي إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وتاريخ الأدب ، فإذا تجاوزنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين البنيوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد يحل هذا التعارض على مستويات السيميوطيقا والسيميولوجيا ، لكن مشاكل أخرى تنهض تتطلب حلا ، ولتؤكد أن التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نواجه

السعي المستمر لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي نفس الوقت تواجه امبار كل الضوابط التي كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه .

ولكن المشاكل التي يثيرها موقف شكري عياد لا تنتهي . ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ ، وهو يطالع القسم الثالث من المجلة عن الواقع الأدبي ، بل يتفاعل هذا القسم مع محاور العدد فيشرب أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطبيق النبوة على نص روائي هو « موسم الهجرة إلى الشمال » للروائي السوداني الطيب صالح ، وهو يمثل التجربة النقدية للعدد ، وتقدمها الدكتور سيزا قاسم . وتزداد الأسئلة عندما يواجه القارئ الحوار النقدي في عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد رشيد ثابت عن « البنية القصصية .. في حديث عيسى بن هشام » وهو محاولة لتطبيق نبوية جولدلمان على الأدب العربي المعاصر ، وعندما يواجه القارئ أيضا عرض شكري ماضي وحسن البنا لناقدين (أولها لبناني ، وثانيها أمريكي) لتطبيق الأكسنية على النقد العربي الحديث والقديم .

وأخيرا يأتي عرض ماهر شفيق فريد لواحده من أهم الكتب التي تعرض النبوية وهو كتاب جوناثان كولر . ولن نتوقف الأسئلة ، إذ تنبرها مرة أخرى المباحث الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أعمال أدبية مصرية ، تتنوع بتنوع مدخل المحاولات نفسها . ويتنقل القارئ مع صامى خشية في تحليل لأبعاد « رامة والتين » ، لا دور الحراطين وسيد النجاج في تحليله لمجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ونعم عطية في انطباعاته عن « قصاص بلا عاطفة » . وفي كل مرة يلمح القارئ تنوعا في المنهج ، فيطرح على نفسه أسئلة أكثر تقوده إلى شبكة العلاقات للمجبة للمقدمة للنقد المعاصر نفسه . ويواجه القارئ تنوعا آخر لما يلور في أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية . ولعل في إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير في واقعة الأدبي والنقدي لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى .

التحرير

اقرأ في العدد القادم - إبريل ١٩٨١

- السيميوطيقا
- مفاهيم وأبعاد
- سيميولوجيا المسرح
- التناول الظاهري للأدب
- الهرمنيوطيقا
- ومعضلة تفسير النص
- التفسير الأسطوري في النقد الأدبي
- التفسير الأسطوري للشعر القديم
- التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي
- جورج أرويل الناقد الانطباعي
- جورج إليوت بين النقد
- الانجاء الأخلاقي في النقد
- د . أمينة رشيد
- سامية أسعد
- روبرت ماجيلولا
- ترجمة د . عبد الفتاح الديدي
- نصر حامد رزق
- د . سمير سرحان
- د . أحمد كمال زكي
- د . إبراهيم عبد الرحمن محمد
- د . رمسيس عوض
- د . انجيل بطرس
- د . فخرى قسطندي

فصول

مجلة النقد الأدبي

مناهج النقد الأدبي

بين المعيارية والوصفية

الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين شغلا أنفسهم بالتفكير في الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا - فبا يلوح - نجساً لبنية مستقرة في قاع التفكير الإنساني بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجتمع الطرفان المتغايران ويتلازمان ويتضويان في وحدة محكمة ، على نحو ما يشير إليه وجهها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان ، أم - بالأحرى - عاش فكرهما في ضمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة معلنه ومباشرة أو بطريقة خفية ومتحورة . وكما تم ظهورهما في واقع الفكر البشري للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما في إثر الآخر متسلخاً عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ، يفرض هذا نفسه مرة ، ويفرض ذلك وجوده مرة ، ولكن أحدهما لا ينجح نهائياً في كل مرة ، بل يظل كل منهما في حالة حضوره دالاً ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر . وقصة هذين الرجلين هي نفسها قصة غطين عامين في التفكير الإنساني ، هما القطب المثالي والخطب الواقعي ، أو قصة منهجين عامين في التفكير ، هما المنهج الاستدلالي ، الذي يقوم على الصيادرات والقضايا المركبة التي يصبغ البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمنهج الاستقرائي الذي يدرس الظواهر في تعيناتها ، ويستقصيها ، ويصل إلى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة ، والفرض ، فاستحاج الفرض عن طريق التجربة .

وإذا كان هذان المنهجان قد تنازعا الفكر الإنساني بعمامة فقد تنازعا الفكر التقدي بخاصة ، فليس هناك فكر تقدي لا يفرق - صراحة أو ضمناً - إلى واحد منها . وكما أن الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر التقدي ، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المنهج الاستقرائي . وحتى ما يعزى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن في حقيقته إلا تعديلاً - لا نقياً - لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة «الحكاية» حين ظن أنه يعدل منها ، وساق فكرة «التطهير» المشهورة لكي تكون تبريراً أخلاقياً للشعر ، يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاق له من حيث إنه مثير للعواطف ومنه للفرار .

بهم . وربما كانت الصيغة التي انتهى إليها هوراس هي أكمل صيغة انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (النفعية) والقيمة الجمالية ، حين قرر أن امتزاج النافع والمنع في العمل الأدبي من شأنه أن ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسلهم في وقت واحد .

وهكذا يتضح أن المفهوم الأخلاقي قد يضيق حتى يقتصر على المظاهر السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل في نظرية المعرفة على المستوى النقدي لا للمستوى الليتافيزيقي . وسوف يتأرجع الحكم النقدي الأخلاق على مر الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يتمثلان في موقف أرسطوفانيس وأفلاطون من الشعر .

أما في النقد العربي القديم فإن الميل إلى التخل عن المعيار الأخلاقي (الجرجاني في «الوساطة» أوضح مثال على هذا) إنما كان في حقيقته تخفيا عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أخذ في الاعتبار هذا المستوى—كأين حزم الأندلسي مثلا . ومع ذلك فإن عناية النقد العربي القديم بالقيم الجمالية إنما تنبع—في تحليلها الأخير—إلى فكرة الأعراف والتقاليد ، حيث اتخذت الأعراف والتقاليد الفنية معايير للحكم الجمالي .

ولما في النقد العربي فقد وقف نقاد القرون الوسطى مهمهم على التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة في إنجلترا ، على إبعاد التبرير الخلق للأدب الجمالي . ولم يصبح التعرّف الجمالي للنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة ، فند أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد في إنجلترا يتحلى بالانفتاح والتعريف بالفرق وجرى له طوال ثلاثة قرون ، مثلًا خلال في أوروبا بعد عصر النهضة ، وفي أمريكا حوالي عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعي^(١) . وفي هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حينًا والمعايير الأخلاقية حينًا ، وفقا للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة .

إن نأقدا مثل مالفرو أنزوله يقيم معيارته على أساس من فكرة المثل الأعلى الشرعي ، فيقول :

«إن أجدي عون يمكن أن تقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي إلى طبقة ما هو جيد حقا ، والذي يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم فائدة ، هو أن نحفظ في ذاكرتنا أبيات ومعايير للأفاد العظيم ، ثم نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر . وهذا لا يعني طبعا أن نطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها ، فرعا يكون عتفا جندا ، ولكن التقليل من اللوق يجعلنا نجد في هذه المخادج ، بعد أن نطرحها جيدا في عقولنا ، مقياسا معصوما من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الريفية أو عدم وجودها ، ولعرفة مداها في جميع الشعر الذي نفسه بهذه المخادج»^(٢) ثم يضي أنزوله فيسوق أمثلة في البيت أو البيت من كبار الشعراء المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يقب عليها بقوله : «إن هذه الأبيات القليلة ، لو توافرت الفطنة واستطعن أن نستعملها ، كافية في حد ذاتها كي نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، ونقتلنا من التقدير المفلوط ، ونقودنا إلى التقدير الحقيقي»^(٣)

وعلى نفس المستوى من المنهجين الاستدلالي والاستقرائي في حدود الفكر النقدي تتمثل الثنائية التي يجعلها هذا المقال في عنوانه ، وهي المعيارية والوصفية . وهي موازية تماما لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة في عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب . فالمعمل النقدي إذن عمل معياري استدلال ، أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي استقرائي . العمل النقدي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها في سبيل الوصول إلى غايته ، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي ، أما البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف ، من أجل تحقيق غايته ، وهي صياغة القوانين العامة ، التي تحكم الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارى وصل الباحث في نظرية الأدب وإن اختلفا إجرائيا ومنهجيا مازالا يتسميان إلى ما يمكن أن تصطلح على تسميته بالنشاط النقدي .

والنشاط النقدي القديم في مظهره هو نقد معيارى . وإذا كان قد تحلله حالات قليلة من العمل الوصفي فلما لم تعد أن تكون نشاطا جزئيا لا يكاد يقضى إلى نظرية متكاملة .

والنقد المعيارى—بداية—هو النقد الذي يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التي يستند إليها ما ينتهي إليه من أحكام . وهذه للمعيار إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تشتت من واقع الحياة خارج العمل الأدبي ، أي من الأعراف والتقاليد والقيم العامة السائدة ، أو التي يرضب الناقد لها في أن تكون السائدة . وقد يصدر الناقد من هذه المعايير وثلاث في وقت واحد ، مثلا صنع أرسطوفانيس في مسرحيته «الضفادع» ، حيث أخذ على يوريبديد إمداره التقاليد والمعتقدات ، وعائلته من القيم الحقيقية السائدة ، وكيف أنه نسب إلى الآفة والأبطال نقائص وعيوبها مما من شأنه أن يلحق بالمدادين من الناس ، كما عاب عليه في الوقت نفسه تكلفه الشديد وحذلقة الأسلوبية .

وإذا كان للمعيار الأخلاقي على نحو ما استخدمه أرسطوفانيس يتصل اتصالا مباشرا بالأخلاق العملية ، أي بالنقائص والعيوب السلوكية ، فإن المعيار الأخلاقي قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين يأخذ في الاعتبار القيم النفسية بصفة عامة ، أي حين ينظر إلى العمل في حدود ما ينجم عنه من نفع—أو ضرر—يصيب الآخرين . وبهذا المعنى كان رفض أفلاطون للشعر القائم على الهاككة وفضا أسليا ، إذ لم يجد فيه نفعًا لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه—على العكس—ضارا

وهكذا يدافع الإنسان عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحراه ويعبر عنه . وهم بذلك يقفون في وجه الرومنتيين والجماليين في وقت واحد ، فيرفضون في الرومنتيكية العاطفة الفردية للسرفة والزواج المثلث ، ويتخذون في الاتزان أو الحكمة - ولا فرق - بنديلا ، كما يرفضون أن تكون قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الجمالي أو إلى التعبير . وقد كان طبيعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الجمالية ، ليجمعوا بين المنة والقائدة .

وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعاري بشقيه الجمالي والأخلاقي كان هناك اتجاه آخر يتحرك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية ، وسأول أن يشرحه في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وإذا نحن غفضنا النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني هرو في رسنا أن نعد كتاب « الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) لمدام فيستال بداية هذا الاتجاه الذي سيمر عند ن في دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والجنس والعصر ، وعند صان ينف في عابته المحرقة بسيرة الأدب الجديد ، حيث ينشئ له وصفا حيويا دقيقا ، ينتهي في غايته وطلوله العام إلى تأكيد نوع من الحماية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووضعه بذلك في موضعه المناسب بالنسبة إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمي قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم . ومن ثم كان هجومهم عليه . يقول أناتول فرانس :

« إن الطريقة النقدية لابد - نظريا - من أن تشارك العلم ثبوته مادامت تتركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا يفهم . وحلقات السلسلة ، في أي موضع منها اخترته ، مخططة متراكبة ، حتى إن الشيطان نفسه ليصير من أن يهلك عقدها ولو كان منطقيا ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مهما قل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو حق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يجل أبدا . ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يبرجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر . وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظنة ، بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تنضج خضوعا مطلقا للعلم ، وتدعمه بعد تكوينها أو يبنى عنها . ولكن على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين نقيم قيمتها وبين العلم سببا لا نغما تصل نفسها بعلم بمنزلة بالقي . أعني علما قائما على قوة البصيرة ، مشعونا بالقلبي . قابلا لزيادة إلى الأبد »^(٨)

لكن هذا الشك أو التشكيك في قيمة ذلك الاتجاه العلمي في النقد لم يكن ليوقف نموه وتطوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق لدى البعض حالة من التردد بين الانخراط في هذا الاتجاه أو الانحراف عنه . لكن الميل العام نحو إرجاء الأحكام المعيارية ، إن لم نقل نحو إلغائها

وهذه المعيارية لا تختلف في شيء عن معيارية النقد العرفي القديم الذي كان يتخذ من الأعراف والتقاليد الفنية أساسا للحكم ، ففي كلا الحالتين يتشكّل أحد عناصر المنهج الاستدلال وهو القياس ، أي اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالمدونة مقياسا لما هو جديد أو محدث .

ولكن هاليو أرنولد يتحدث كذلك عن « الفائدة » التي يمكن أن نجني من هذا الشر الجيد ، فأى فائدة يعني ؟ يقول :

هذه الفائدة هي الشعور الواضح ، والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكي في الشعر . وهي فائدة كبيرة إلى درجة أنه يوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعراء والشعر . ونجمل الرغبة في تحقيق هذا الهدف ، المبدأ الأوضح الذي يجب أن نعود إليه دائما مهما قرأنا ومهما عرفنا »^(٩) ومن الواضح هنا أن أرنولد يريد فكرة الفائدة إلى المنفعة الجمالية نفسها ، على خلاف ما منسجده لدى النقاد ذوي النزعة الأخلاقية الممعة . وأيضا لدى النقاد الإنسانيين .

وربما كان الجهر ونفوذ آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعاريين ذوي النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة . ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلا بد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو في أحكامه يصدر من هذا المبدأ . فهو يرى - على سبيل المثال - أن قصيدة مثل قصيدة « ذروة اللثة » لروبنسون تعد أخلاقيا في موقفها المضاد للرومنتيكية ، من حيث إنها تبتئنا أن الحياة تجربة شاقّة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بغير . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية ، التي تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هرويبا ، قصيدة أخلاقية^(١٠)

ومن الواضح أن المعيار الأخلاقي الذي يؤول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعي الوجودي . وهو في هذا شبيه بما كان يؤمن به النقاد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري .

ولم يكن ونفوذ بعيدا على كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى مثلين - في مجال النقد الأدبي - لمنحى الأخلاق الذي ينشيط بالأنوار الكلاسيكي ضد النزعة الرومنتيكية . وفي هذا الصدد نجد لورينج باييت Irving Babbitt في كتابه « النزعة الإنسانية » (١٩٣٠) يهاجم الرومنتيكية كما يهاجم المحدثات . وقد نص على أن قانون القياس هو - تاريخيا ونفسيا - مركز كل الحركات الإنسانية . فإليل إلى المحدثات - في رأيه - ابتعاد عن قانون القياس . أما الجانب العاطفي - الرومنتيكي للطبيعة (كما يظنه روسو) فإنه يسي إلى الاتزان والحكمة ، بلغة التوسع للزواجب الخ^(١١) . وفي سنة ١٩٤١ أضاف فورستر مقالا بعنوان « الحكم الجمالي والحكم الأخلاق » إلى كتابه « مرمي النقد » ، يقر فيه بأن النقاد الجماليين ربما يكونون على حق في القول بأن الاستمتاع هو الملح الرئيسي في الفن . ولكن النقاد الإنساني سوف يضيف في الحال إلى هذا قوله بأن الاستمتاع يأتي من الحكمة للمبر عنها مثلا يأتي من التعبير عن تلك الحكمة^(١٢) .

بعض الأصوات مشككة في جدوى هذا الاتجاه، متهمة إياه بالآلية والضعف والتقزم. يقول نرومان فروستر - على سبيل المثال - في كتابه «الدارس الأمريكي» (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد: إنهم قد «سقطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة في العصر. وفي تطوهم الذي يحمل سمّة العلم حول حقل التاريخ الأدبي والتاريخ العام وعلم النفس، قدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات الماضي»^(١٣)

إن الخطوة التي لم تجرؤ عليها هذه المرحلة هي إلغاء دور «النقاد» والاكتفاء بدور «القارئ» «المخاطب»، أو «الباحث» في الأدب، لأن القارئ بهذا النشاط كانزاً معروفاً بوصفهم نقاداً أولاً وقبل كل شيء. فعلى الرغم من أن العمل الأدبي قد أصبح له - في منظورهم - كيان موضوعي مستقل، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية. ومن ثم التبتت النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية. وهذه الانطباعية الذاتية نسبية بالضرورة، لأنها تتخذ من الإنسان القدر مقياساً للأشياء. وهي بذلك معيارية، وإن لم تكن غائبة إصدار الأحكام بالجرادة والرداءة.

والحق أن هذه التزعة الانطباعية قد تزعزعت في إطار الفكر الرومنسي الذي أفضع المجال الذاتية المبدع الفرد. فإذا كان العمل الفني يعبر عن ذاتية الأديب، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها، وإذا كان هذا العمل محملاً - نتيجة لذلك - بهذه المشاعر والانفعالات، التي تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية. وكان أقصى ما يستطيع إزاءها هو أن يمثل دلالاتها كما تطبع في نفسه، دون أن يطلق الباب على اجتباذات أخرى قد تشمل في العمل دلالات مغايرة أو عاقلة. وليس معنى هذا أن العمل يتغير في كل مرة بقراءة هذا الناقد أو ذلك شعوراً بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها، ولكنه يظل دائماً على ما هو عليه، متطوياً على إمكانات لا حدود لها في الإثارة والفاعلية، وكل ما هنا لك أن ناقدنا يتأثر به على نحو. وغيره يتأثر به على نحو آخر. هو أشبه شيء بأنه تطوى على إمكانات استخدام كثيرة. ولكن كلا منا يحركها بطريقته الخاصة، ويوجهها إلى غرض بعينه. ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه في هذه الحالة إنما يتمثل في مدى قدرته على إحداث إثارة ما في نفس الناقد.

هل الحالة المستترة عندئذ كاملة أصلاً في العمل نفسه، أم أنها شيء يتحقق ابتداءً في نفس الناقد؟ في إطار الرومنسية كان الاعتقاد السائد بصفة عامة هو أن الأديب الفرد نفسه هو الذي يمنح الأشياء دلالاتها ويكسبها للمنى. ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المبدع الرومنسي من الأشياء، فهل من حق الناقد أن يدعي لنفسه هذا الادعاء؟ هل الناقد هو الذي ينفق للمنى. ومن ثم القيمة. على العمل الأدبي. أم أن هذا للمنى كامن في العمل الأدبي نفسه. وأن دور الناقد يتمثل في الكشف عنه بطريقة توحى أنه هو صاحبه؟

قد يقال في هذا السياق بقدر غير يسير من التسهيل إن الناقد بعيد «إبداع» العمل الأدبي، وقد يبلغ الزعم الحد المألوف حين يقال إنه ينقله

أخذ يتزايد في القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية، حيث أخذت النظرة إلى الأدب ترى فيه موضوعاً كسائر الموضوعات الطبيعية، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس. وقد كانت صيحة الشاعر الناقد كثرزاد أيكن ذات مغزى كبير في هذا الصدد حين قال في كتابه «شكبات» (١٩١٩):

«إن تعلم أبداً أنه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي، وأنه نتائج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها، وأنه محط للتحليل؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعرنا هذه المهمة للعلماء بدلاً من أن يباشروها هم أنفسهم»^(١٤)

لقد كتب أيكن هذا الكلام الذي يدل دلالة واضحة على أن شيوع المناهج العلمية قد حملت حتى الشعراء على أن يروا في الشعر كياناً مادياً يؤدي وظائف حيوية، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمراً ضرورياً - كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب «مبادئ النقد الأدبي» (١٩٢٤) الذي تزوج به بداية ما يسمى بالنقد الحديث. ومنهج ريتشاردز في عمومته منزع استقرائي، «يلتمس على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متصارفة في البحث يحق لها أن تدعى علماً. وإن طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم»^(١٥)

والهدف الأخير من التحليل والتجريب، بل من كل العملية النقدية، هو قراءة النص الأدبي ذاته عن قرب، وإيصاله إلى الآخرين. أما فيما يخص إصدار الأحكام التقييمية فإنه لا يتكر أن يكون ذلك من مهام النقد، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة الممنعة الوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة. وفي هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل^(١٦).

ولا يختلف عن هذا كثيراً ما حدد به إليوت وظيفة النقد في إحدى مراحل حياته حين قال: «وفي النهاية ذات الأهمية الجلية، على الكاتب ألا يهرب، وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأوسر؛ عليه أن يوضح لا غير، ويسهل للقارئ إلى الحكم السليم بنفسه»^(١٧).

كل ذلك جذب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه، بوصفه كياناً موضوعياً قائماً بلسانه ومكتفياً بوجوده، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية المثلثة لذاتها، دون أي إحالة إلى تصورات غيبية، ودون الاستعانة بأي عناصر خارجية، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والجنس، أو من النسبية الذاتية للمؤلف نفسه. وفي هذا يتمثل التحول المنهجي الذي يفرق بين الاتجاه العلمي كما تمثل في القرن التاسع عشر وكما تمثل في القرن العشرين. فإمام العمل الأدبي في ذاته، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية، قد أصبح موضوع البحث، كان لا بد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع، وتفيد من كل العلوم المتاحة، كعلم النفس وعلم الاجتماع بفروعها المختلفة، وعلم اللغة، وعلم الدلالات، والأثنولوجيا، والانتولوجيا وغيرها.

ومع أن هذا الاتجاه الذي امتد إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن قد قدم نتائجاً تقديراً بالغ الأهمية، وحققت في جانبه التطبيق نتائج باهرة. لم يخل الأمر، كما حدث خمسة إلى القرن التاسع عشر، من أن ترتفع

سلسلة متحدة من النتائج الأدبي للتعين في جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال. وهكذا كان ت. إس. إليوت يرى. ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكراراً للحلقات السابقة، وإلا فقدت إهريتا، ومن ثم أهميتها، وإغما هي حوار جديع مع كل ما سبقها، فهي تأخذ من ما يؤكد انتماسها إليه، ولكنها في الوقت نفسه تعطيها ما يؤكد تفردا وتميزها. إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها.

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأبعاد الأدبية الأخرى التي سبقته، والتي هي من جنسه، وذلك لتحديد ما استل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي، من جهة، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها، والتي أضافها إلى تلك التقاليد، من جهة أخرى. وإذا وصل الحديث في هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة تستمد بمقدار الإضافة وتوضيها.

ومن الواضح أن الإحالة في القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد الفرد بل إلى جُماع قراء المبدعين في الماضي، أو على التحديد - إلى جراح نتاجهم الأدبي. وهذا للسلك لا يمتد بنا كثيرا من فكرة لنجاح التراث معيارا يقاس به كل إبداع جديد. والفارق الوحيد هنا - وإن كان يجرى فارقا مهما - هو أن القيمة تستحدد لا بما يطلق هذا التراث بل بما يجاوزه.

وإلى جانب هذا النشاط النقدي كانت هناك إضافات لها قيمتها في حقل دراسة الأدب، تقدم بها من لم يكونوا يهتمون أصلا إلى هذا الحقل، بل إلى حقل معرفية وعلمية أخرى، كالمتعلمين بالعلوم الإنسانية (السلوكية والجنسية والتحليل النفسي...) والمتعلمين بعلوم الجمال، خصوصا علم الجمال الأبيقري. فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بتأثير بعيدة عن الميادية⁽¹⁴⁾. على خلاف ما طرحته الفلسفات والأيديولوجيات، كالماركسية والظاهرية والوجودية، التي لم تهمل - على خلاف أو تفاوتت بينها - دور الظروف الخاصة بالمصاحبة للعمل الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية في تقرير خصائص العمل الأدبي، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان. يقول الفيلسوف الظاهري ميرلوبونتي - على سبيل المثال: «إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكن فيها»، فنتجته - إذن - أن طراز القيم الذي يجب أن نجد في طلبة هو ذلك الذي يظل ملاصقا قدر الإمكان للشئ الذي نريد فهمه⁽¹⁵⁾. فإمام العقل جزءا من هذا الوجود فلا متأسر من تدخله مع كل ما يراد إدراكه. وكذلك تستند فلسفة الجمال الماركسية إلى الوحي الدور الإيديولوجي المعرف، مميزة - في الوقت نفسه - بين صور هذا الوعي ووظائفها. فلكل صورة من صور الوعي دور خاص من النشاط المصود بالواقع (أي ما موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصة، ولها فيما لذلك محتواها الخاص ومنهجها الخاص في التفكير وصور التعبير. ومن ثم فإن القول بأن العلم والقيم تتحكم فيها وحدة الموضوع وهدف المعرفة، وأن موضوع الفن هو العالم بأسره قول خاطئ. فالفن موضوعه الخاص، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجسم لديه من قوة في العلاقات والمواظفات داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي. فحين يصور الفنان منظرا

خلقا جديدا، وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانصياع إلى الإتيكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تلقيه، والتي تسمى نفسه لهذا النشاط. ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي، يدفع بالناقد إلى الحركة في ملكه الخاص، بل هو مثير متنازع إلى عالم بينه من المشاعر والانفعالات والروى. ويعبر انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعني أنه اطمأن إلى أن معايير الخاصصة تتحقق - على نحو ضمني - في العمل المنقود، وإلا لم يكن ليسلم نفسه إليه، ويتنبأ لاستقبال الإلحارة منه، وينشط في الحركة معه.

إن الأدب - من الوجهة الرومنسية - تعبير. والتعبير يتضمن بالضرورة معنى. لكن هذا المعنى غير مطلق على ذاته، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحي للإنسان، وهو لذلك معنى يترابط مع أنساق من اللغوى. وليس ما يتركه الناقد الانصياع منه أو يربطه به، سوى نسق من هذه الأنساق. وحين يمارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المشتار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتصعدت من ذلك النثر (العمل الأدبي نفسه).

وبهذا المعنى يكسب العمل الأدبي قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية؛ ومن ثم أيضا تكون نسبة هذه القيمة. ذلك أن الناقد الانصياع لا يرغب في أكثر من أن يقول: «هكذا رأيت وهكذا أحسست، وما رأيته وما أحسست به كانوا عندى ومقتنع لي ومطلب لطلابي. لا أخرون أن يفتطموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدعوى التي يسعى إلى تقصدها وتوقفيها. والواقع أنه يتسمج بذلك مع نفسه، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية.

من أجل هذا كله برز التنازع لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمل الفني والممارسة النقدية. وربما كان «هوسون» غير مثال على هذا الوضع، حيث يجمع في نشاطه النقدي ذلك التنازع بين الموضوعية والانصياعية⁽¹⁶⁾.

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص منتج هذا العمل (أي سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية. ويترتب على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شئ يقع خارجه. وحين ننظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثا أو كيانا مكتفيا ببلاته - حيث يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها في هذا الكيان الواحد. وإذا كان العمل الأدبي - أولا وأخيرا - بناء لغويا فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتسجيل هذا البناء ووصفه، من أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة. ومادام العمل الأدبي كيانا قائما ببلاته فإن قيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه. والكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوى - أولا ينطوى - عليها.

ولكن إذا كان العمل الأدبي في هذا المنظور مكتفيا ببلاته فإنه في الوقت نفسه ينتمى إلى ما يجانسه في التراث الإنسانى؟ فهو حلقة في

معناه أن مقصده الجمالي يجاوز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه ، وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني حقاً بصورة نسبة تلك القيمة الجمالية المطلقة ، ويصبح من السهل تفسير التغيرات التي تطرأ على حياة هذا العمل .

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملائمة للمراحل الأدبية ذات الانجذاب الكلاسيكي ، حيث يبرز الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دالة تتجاوز حدود الزمان والمكان ، في حين تنفع المراحل ذات الميل إلى التعبير (كالرومنسية مثلاً) بمحدودية ما تدعى لنفسها من قيمة ، ومن ثم بنسبية القيمة بصفة عامة .

ولأسباب كثيرة ، ليس هنا موضع الإفاضة فيها ، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبية القيم ، ومن ثم القيم الجمالية ، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة القيمة الجمالية الكلية قد عني عليها الزمن . ومع ذلك فإن كالية القيمة الجمالية تعود تفترض نفسها مرة أخرى في هذا العصر لدرء الخطر التاجم من القول بالنسبية ، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لا يطرأ على الفنى من تغير بشكل تاريخياً متواصل الحقائق ، أي بنية تاريخية لا نظامها الخاص . لكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها ، يعمل منها قيمة استاتيكية ، بل على تصور عياني ، يعمل منها قيمة حيوية .

وقد رصد موكاروفسكى ثلاثة معايير لهذه القيمة ، هي : المعيار المكاني ، والمعيار الزماني ، والمعيار البرهاني ، ثم قال :

ربما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضاربة . ولن يصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية التالية للقيمة الجمالية أمراً ممكناً حقاً ، ففي هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة عيانية كلية في كل مكان وعلى الدوام ، وتصبح بنسب القدر برهاناً لدى أي فرد^(١٨)

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول ، وأن مجالها وموضوعها كليها في تغير دائم ، وأنها بذلك تنفتق إلى الاستفراق ، فإنه يربط على هذا أن هذه المعايير كثيراً ما تتباين . ويضرب مثلاً على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تتطوى على التقدير على الامتداد في الزمان أو تكون برهاناً في ذاتها .

ثم يمضي موكاروفسكى فيشرح هذه المعايير ، بادئاً بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة . وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعاً ؛ فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طينياً واسعاً ثم ما يلبث أن يفقد . ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية ضئيلة أو معدومة ، ولكننا نول عندئذ على عنصر الزمن . ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكانية والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون ، بل على العكس ؛ فإن أحد أعزاء هذا العلم لا يقتصر على دواسنة الامتداد الآتي Synchronic

لكل عمل فني مفرد ، بل فحص الانجذاب العام لكل حقبة ، مع أخذ الإشتار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار . فهناك حطب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن عالمية العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعينها (وعلى

طبعياً مثلاً فإن هذه الأخيرة هو أن يكشف عن موقفه الخاص منتهجه وأن يعبر عن حالته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يتعبرها فيه تخطه الجمال المئين للطبيعة ، كما يجب عليه في الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة نستطيع أن ندرك فيها مواقفها الخاصة من الطبيعة ، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه المواقف من غموض . ومن ثم فإنه يطبع العواطف المختلفة بطابع معين . وإذا لم تعمل صورته إلينا عاطفة أصيلة ، أي إذا هو أخفق في أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية ، فإن صورته ستكون فاقدة للحياة ، ولن تنقل منه بوصفها صورة فنية . وهكذا تصبح الأحاسيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن .

وهكذا نجعل هذه الفلذخات من وعي الإنسان الشرط الأساسي للمعرفة بعامة ، وللإدراك الجمالي بخاصة ، حيث يكسب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارج هذا الوعي أو بعزل عنه . وهذا ما تعارضه - جديراً - النظريات المعاصرة التي يجعها إطار الفكر النيو . فضل الرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون - على سبيل المثال - بين نظريات ليفي شترانس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي ، فإنه من بين نقاط الالتقاء القليلة التي لا نزاع عليها بينها رفضها للألوف لفكرة الذات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة ، وأعمال سارتر وميرلوبوفتي بصفة خاصة . وشترانس وإنما يرفض الفكر الظاهري لوقوف هذا الفكر المتماثل مع ما يسميه «أوهام الذاتية» ، ويرى أن رسالة الفيلسوف هي «أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه ، وليس في علاقته بالإنسان»^(١٩) .

إن فهم الوجود في علاقته بالإنسان يتضمن تلقائياً القول بالقيمة الفنية لهذا الوجود . وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استبعدت القيمة الفنية (الزهرية المخروقة على منضدة في ركن الحجره ليست لها قيمة نفعية) ولكن تبقى القيمة التربوية الخاصة بالفن ، وهي القيمة الجمالية .

وقد عالج موكاروفسكى - وهو من أهطاب مدرسة براغ - مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير .

لقد طرح الفكر النقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطبع العمل الفني إلى تحقيقها ، أو التي يرغب الناس في أن يجدها متحققة له . وهي بذلك قائمة خارج أي عمل فني وسابقة عليه ولها وجودها المطلق . وهي بوصفها قيمة معقدة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني ، بل تظل هدفاً تسعى إليه كل الأعمال الفنية . ومعيار هذه القيمة هو ذاتها ، لأنها هي المثال الذي ينبغي أن يحتذى . وبهذا أقصى الفكر النقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعاً أنطولوجياً يجاوز حدود الزمان والمكان ، أي يجاوز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل البيئات الأخرى التي استطاع أن ينتشر فيها ، ويجاوز الحقة الزمانية التي شهدته ، وكل الحقب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها .

ولقد كان من الأفكار للهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة التقصيد الجمالي ، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يبدع عمله الفني يظل مشغولاً بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق . وهذا

الأنثولوجية ، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثولوجي للإنسان . والفرق للجوهري بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنثولوجية تخلو من كل عنصري حيائي ، في حين أن الكيان الأنثولوجي البديل يتضمن عنصري نوعيا يحدده في وضوح : فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان . وأيضا فإن الكيان الأنثولوجي قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التصديق الجمالي ، المتصلة بمراتب نوعية مختلفة من الحياة الإنسانية . فهناك إذن توتر نوعي بين الكيان الأنثولوجي وبين تحقته الجمالي ؛ وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسي للإنسان .

هكذا يتضح لنا أن أي تفكير في الفن ينبع من إيديولوجية بعينها ، تأخذ الإنسان دائما في الاعتبار ، لا الإنسان المطلق بل الإنسان الاجتماعي ، بوصفه فاعلا ، سواء أكان متجا أو مستقبلا . هذا التفكير لا يمكن أن يلقى فكرة القيمة ، بل - على العكس - لا يجد مناصا من أن يسلم بها ويبحث عنها ويضعها للحكم والتقدير . ومن ثم تبدو للفرقة - بل للخالقة إن شئنا - ليا قد يجازم بعض البيوريين من أن النبوية ليست مجرد منتج في التفكير بل إيديولوجية . ذلك أن استبعاد الذات الفاعلة ، أي الذات الإنسانية ، يسطط الإنسان من المنظور . ولا إيديولوجية بغير الإنسان .

وسنذكر النبوية فيما نقتطف هذا المدخل الذي استفاض وسط جناحيه خلال القندين اللامعنين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية وبجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب . ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية . وقد كتب يو . م . روتمان مقالا بعنوان « يجب أن تكون دراسة الأدب علما » (١٩٦٧) ، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محددا بنموذج السيرنطيني ، كما هو الحال عند إيطافوف ، ولا هو يتخذ من الوصف الكلي غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك في كتاباته) ، بقدر ما كان مفهوما بنبريا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحديده من خلال العلاقات المتعارضة^(١) .

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يشجع إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بـعلم الأدب ، وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المعرف للإنسان ، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية في العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوانب من المنظومة الفلسفية التي تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة . وعلى ذلك فلم الأدب هو ذلك العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاليتيه . وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام يتطور على مجموعة من النظم الفرعية المختلفة في أجناسه وأشكاله المختلفة ، وذلك عن طريق التحليل والوصف ، وصرلا من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدبا ، أي إلى ما يسمى بأدبية الأدب .

ويسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته ، ولا علاقة له حتى ببديعه ، لأن المبدع حين يرغب من عمله يصبح شأنا شأن الآخرين في علاقته به ، في حين يتحرك العمل نفسه

مسبيل المثال نذكر الأدب الفرنسي في حقبة الصالونات الأدبية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر) . وفي حقب أخرى يمكن لنجاح العمل الفني أن يكون مقبولا لدى مجموعة متعينة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالية (مثل طليعي ما بعد الحرب ، حيث كان الفنانون المشاركون في النتائج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفي أزمات أخرى يصبح الألفاظ العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطلبا ، من حيث إنه يشير إلى العالمية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شبيها بها ، تعتبر خلال التطور العام للفن ، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله^(٢) .

أما بالنسبة إلى المقياس الثاني ، وهو مقياس الزمان ، فإن موكاروفسكي يعتقد أن الزمن وحده كميلا بأن يتضمن المنزى الحقيقي للعمل الفني . ثم يقول :

«إنما يتحكم عمل العمل الفني لا تقدر النتائج المحسوسه بل (الموضوع الجمالي) الذي يمثل المعادل غير المادي له في ضيقنا ، الذي ينشأ عن تقاطع الدوافع التي يثيرها العمل مع التراث الجمالي إلى الذي هو ملكية جمعية . وهذا الموضوع الجمالي عاضب بطبيعة الحال الصغير ، حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه . وعندما التحول في الموضوع الجمالي عندما يمتد العمل إلى قطاعات اجتماعية يخطف عن ذلك الذي نشأ فيه . ومع ذلك فإن هذه التحولات الآتية التي تعصيب الموضوع الجمالي هي في الغالب فائقة للمعزى إذا هي قورنت بالتحولات الاستعرافية Diacronic التي تعرض له مع معنى الزمن . فع معنى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان الحسي الموحد عندنا من الموضوعات الحالية التي يختلف الواحد منها جلوريا عن الآخر ، والتي يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التي تعصيب بنية فن بعينه . وعلى هذا فإنه كلما طالت مدة احتفاظ العمل الفني بتأثيره الجمالي إزداد اليقين من أن قدرة القيمة على البقاء على هذا النحو لا تتمثل في موضوع جائي وقتي ، بل في الطريقة التي أبدع بها العمل لنفسه في مظهره الحسي»^(٣)

أما المقياس الثالث لقيمة الجمالية فهو المقياس العرفاني . وهو يعني عند موكاروفسكي أن الفرد حين يتمكن من صدى فن فإنه يصدر عن يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بقرينته ، وأنه يمتد في الواقع إلى الألف عالمي ، وأنه يحاول - من ثم - أن يفرض يقينه هذا على الآخرين بوصفه قضية مسلمة .

وواضح أن موكاروفسكي يلع على تأكيد خضوع هذه المعايير الثلاثة للتغير خلال مراحل التطور المختلفة ، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التغير إلى القول بنسبية القيمة الجمالية ، في الوقت الذي يرفض فيه كذلك أنثولوجيتها . وهو يحل هذا التناقض الظاهري بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقارنات بين مبدعات الفنان البديهي في الأمطار المختلفة وتناج الفن الشعبي وفن الأطفال من وجوه تماثل . فهو يرى هذه الوجوه من الخلال كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثولوجي عام ، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شيء إنساني عام ، يستقر في أعاق كل فعل إنساني . ومن ثم يعمل موكاروفسكي الأساس الأنثولوجي بديلا من تلك القيمة

الأدبي . وهي بهذا الوضع تصبح ملائمة كل الملائمة . المنهج التحليل الموضوعي .

ولاشك في أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع . يصل في كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة ، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد ؛ فهناك أيضا أسلوب التفسير ، على نحو ما أشار إليه فوكو **Foucault** في كتابه «الكلمات والأشياء» **Les Mots et les Choses** . ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنها يتعارضان تعارضا أساسيا . فإذا كان التفسير يلا ذلك الحيز الناشئ عن اندغام الذات (في الشيء) فإن التحليل يجعل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التي تكيف عملية استظهار أى نخط من أعماق الخطاب . وفي مجال الأدب على وجه أخص ، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بينه بارت بطريقة واقعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأحوال الأدبية بوصفها أسطورة . ويمكن أن نضم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذي حدده لها ليفي شتراوس ، أى بوصفها نخط من الخطاب استبعدت منه ذات القاص ^(٢٢)

فالتعامل مع الأحوال الأدبية بوصفها أسطورة يعنى تحليلها بمزج من أئ مؤلف ؛ لأن أمدا لا يدهى أن الأسطورة من تأليف . وهي في الوقت نفسه بناء لغوي . إنها نموذج باهر للبناء اللغوي الذي يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته .

ومن جهة أخرى يرى جيمور **G. Genette** ، أن علم الأدب البثاني يتجنب كل المحاولات التي تنجر إلى اختزال العمل الأدبي ، على نحو ما يصطنع التحليل النصي أو الشروح الماركسية . ومع ذلك فإن علم الأدب البثاني يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلي . بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمي . وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة ، بل هي عميقة - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتغلغل في أعماق الشيء إذا هي سلطت عليه من الخارج ^(٢٣)

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمي للعمل الأدبي : أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الغافر لبنية العمل الأدبي ، لا يمكن أن يكون غاية في ذاته ؛ لأنه من الطبيعي أن ينظرى العمل الأدبي على نظام داخلي . وحسن يصيح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهميته في ذاته بكون المنهج البثاني مبررا ؛ إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المنهج .

على أن نقاد البنيوية لا يأخذون عليها ما تنحو إليه من اختزال العمل الأدبي نفسه إلى نظام لحسب ، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجريد العمل الأدبي من جهتين أخريين ؛ «هي مجرد حين تفصل المادة المرصودة عن سياقها التاريخي (ومن ثم ينشأ خطر الوقوع في «الوهم الشكل») ، وهي مجرد بقدر ما تفصل الإنسان عن نتائج الحضاري (ومن ثم يجدد «أخطاء» الإنسان لدى البنيويين بأن يصحح حقيقة» ^(٢٤)

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض للبنيوية فضلا عن نقدها ، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكي نترك إلى أى مدى

حركته الخاصة بمزج عنه . وأيضا فإن العمل ذاته ، بوصفه كيانا مستقلا ، لا يقبل أى شرح يفرض عليه من خارجه ؛ لأنه مكتف بذاته ، ثم هو لا ينجح - أمر الأمر - للتسمة التقليدية التي تقسمه إلى شكل ومحتوى .

وهكذا استبعدت البنيوية الإنسان نفسه من مجال البحث ؛ إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والموقف في الاعتبار مادام الإنسان (الفاعل) ونتائج الحضاري (المفعول) والإطار الحضاري الذي يحيط به (الموقف) لا تخضع للنموذج التحليل نفسه . فالإنسان بعد بمثابة الآلة التي تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها كاللغة والأسطورة والديانة والفن .. الخ) من خلاله . وترتيباً على هذا فإنه ينجح بوصفه كائنا حسيا يتجه إليه البحث ، لكي يصبح تجريدا مثاليا . وعلى حين تحاول الوجودية والظاهرية - على سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصي بين المثل والمثل ، فإن البنيوي ، بوصفه مراقبا منزلا ، ويجرد من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية ، لا يأخذ الإنسان في موقفه في الحسبان ، بل ما ينتج عن نشاطه العقلي . ويمكننا أن نذكر الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود «في علاقته بنفس الإنسان» ؛ في حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود «في علاقته بنفسه» ^(٢٥) وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هي التي يلتقي عندها البنيويان الكبريان ؛ ليفي شتراوس ولا كان ، على ما بينها بعد ذلك من وجوه الخلاف . وبهذه الطريقة تخلصت البنيوية - على نحو ما هو الشأن في العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القيمة ، وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية ، مكتفية بمنهجها التحليل الوصفي .

وأما فيما يتعلق بالتصورات التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبي وعمره (ولنتذكر هنا أن التفكير الإيديولوجي نفسه يفرق بينها حين يلقى بالتعلق على نوعية المحتوى الجمالي للعمل الفني) فمن الواضح أن البنيوية تحاول - مشتركة في هذا مع مدرسة الجشطط النفسية ، وكرد فعل للترعة الإمبريقية التجريبية - «والتحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل في الاعتبار» ، ولا تخجل من الشبه بنظريات القرن العشرين في مجال العلوم الطبيعية . فمما انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك فيما يتصل بالخاصية للمادة للذرة ، ثبتت الدراسة البنيوية أن المحتوى هو في حقيقته شكل ، وأن تحليل هذا الشكل المستخفي عن العين يتطلب قابلا يكشف للملاحظ ما لا يتال عن طريق الحس المباشر ^(٢٦)

وإذا كان العمل الأدبي في أبسط مظاهره يمثل نشاطا لنويا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تغل أى عتبة أمام التحليل البثوي للعمل الأدبي بوصفه كيانا موضوعيا منزلا عن صاحبه ؛ فالبنيويون - فيما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير ، وأن الإنسان حتى حين يظن أنه يفكر فإنه في الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها . وهذا ما يرفضه نقاد البنيوية ؛ «فالتفكير ليس عبدا للغة ؛ على عكس ما يعنه أولئك البنيويون بطريقة تقريرية - من أن اللغة «تصحتت نفسها» من خلال الإنسان» ^(٢٧) ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البنيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك ، مادامت هي التي تشكل جسم العمل

ليس في وسع العالم أن يعرف شيئاً عن أي شيء دون أن ينهك - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - في الشيء الذي يراقبه . ومن ثم يستحيل أن نحصل معرفة ما بأي خاصية فيزيائية أو بأي كائن دون تفاعل . وفي هذا السياق تصبح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغي أن تخضع للتغيير . وإذن فبإشارة «المعرفة القبيلة *a priori knowledge* التي أطلقها إيجتون على النظرية العلمية المعاصرة لها مغزاها ، فهو يصدر عن موقف إستمولوجي يقيمه على أسس أن التكون الذي يصفه العالم ليس كونا موضوعيا بصورة كلية ، بل هو - في جانب منه - كون ذاتي ... وإنه لمن سخرية الأحداث أنه في الوقت الذي راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكي تحرر نفسها من «أسطورة» الموضوعية ، والمقدرة على التنبؤ ، وطغيان المنهج بصفة عامة ، اتجهت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المنهجية المحددة تعديدا صارما .

إن طيبة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا ، لأنها جُماع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتي والموضوعي والقرود البدعي والجمهور المثالي ومستويات الوعي والمنابع الاجتماعية والبعيد التاريخي ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى . ومن ثم لن يجد علماء الإنسانية مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الانسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم .

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه المطلق المحدود ، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البيئية ولفسفة الجمال الماركسية ، تقرب بينهما في إنتاج فكر بيئوي ماركسي في آن واحد . ومن ثم يذهب يوري لوتمان^(٢٤) إلى أنه ينبغي من الناحية المنهجية استخدام مصطلح البيئية بكل حذر ، لأن الدراسة الأدبية البيئية - في رأيه - لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتسمة التكوين . وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بجمود البيئية إلى المدرسة الشكلية الروسية . وهي محاولة فصد بها تقديم منجز علمي خاص لمصطلح «التحليل البيئي» الماروغ ، الذي عدلت على تعميمه نظريات البيئيين الفرنسيين المتخلفة .

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب في كتاباته الأخيرة بوصفه مظهرا أو شفرة في شبكة العلاقات المائلة في حبة بعينها ، حيث فحص «التيمة» الأدبية أو الخاصة الأدبية في علاقتها بتشاهد السياق التاريخي ، بوصفها مثلين لأنماط السلوك النموذجية المائلة في حبة زمنية بعينها^(٢٥)



تنبذ الجهد منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم للأدب ، يجاوز كثيرا كل الطموح العلمي الذي شغل مدرسة النقد الجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، حيث يستقر العمل الأدبي في منظوره كيانا موضوعيا مستقلا ، قابلا للتحليل والوصف ، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفي مقدمتها النقاد نفسه في صورته التقليدية . إننا لا نجد مكانا لهذا النقاد في كتابات البيئيين - إن وجدناه - إلا في الهامش أو في الظل ، فهو في منظورهم من البقايا المتخلفة من الأزمنة القديمة . واتجاه العناية للزائد إلى القارئ بدلا من النقاد - على طرفاتها - تشير في وضوح إلى محاولة تجنب الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية ، والإعلاء من قيمة الدليلات الوصفية .

ومع ذلك لا بد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة ، وهي أن كل الدراسات التطبيقية التي قام بها البيئيون لأعمال شعرية أو رواية قد اختارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين للشهود لهم بالتفوق . وهذا الاختيار نفسه يتضمن التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية .

وفي الحق إن محاولة إخضاع الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الحدث الأدبي ، لمناهج العلوم الطبيعية ، إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنسان لتخلف مناهج الدراسات الانسانية بعمامة إذا هي قيست بمناهج العلوم الطبيعية ، ما أحرزته من تقدم في العصر الحديث ، ومن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية في مجازة هذا التخلف باصطناع المناهج نفسها التي استخضت في مجال الطبييات . وهذه الثقة الكبيرة لا يمكن أن تكسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدي الصرف ، حيث يزول الحدث الأدبي أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص ، ويدفع بها - كأى حدث طبيعي أو ظاهرة طبيعية - إلى معاميل التحليل ، للكشف عن النظام أو النظم التي تحكمها ، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم .

وعلى هذا المستوى التجريدي الصرف قد تشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الانسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيرينطيقا) بمحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توضيحها مرة أخرى في إنتاج أشكال جديدة ، مدخرا بذلك الجهد الإنساني الضخم المطلوب لإنتاجها . وهذه المحاولة تتطوى في كثير من جوانبها على إعلام الإنسان بعدد ما تعتمد على تلخيصه في مجموعة من القوانين . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب ، فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية . ولا بأس - في مستوى بعينه - من هذا التوحيد ، إذا كان الحدث هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التي تحكم الظاهرة . ولكن الظاهرة الأدبية ما تلت أن تغفل من هذا الحصار ، وتعلن تمردها .

ولقد أصبح من الدارج الآن في مجال العلوم الطبيعية - كما يقول فلويد ميريال^(٢٦) F. Merrell - أن مسألة المراقب للمزول تتطوى على البرهم ، إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم . وأيضا فإن العمليات العقلية ، الشعورية منها ولللاشعورية على السواء ، يجب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة ،

هو فردى ، وهذه هي الوحدة التي تستلزم في الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح في حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادرا على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد الفنانين عقليا ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الجمالية ترجع إلى النظام الاجتماعي ، فهي ترتبط بمنطق مجازي ما هو فردى ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلا من موقف اجتماعي معين ، ولكنها - بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعي جمعي - تعد تعبيرا متأسكا وموحدا على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامعها . إنها تعبر عما شر به أعضاء الجماعة المنفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعي بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتأسكة^(٣٢)

وهكذا يرتد جولدمان بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي ، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا - وليس انعكاسا - عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التي تجمع أفعال راسين في علاقاتها يراسين فإنه يتفق في إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقاتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم ينكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الجمالية لأن يبنى عالما مترابيا ، دون أن يعرف لهذه الحاجة سببا . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . لذلك فإنني أقول : إن معارفنا جميعا تتطلب قلبا ذاتيا وقلبا موضوعيا .

وعلى هذا التوحيد المشكك للجمالية حله على يد لوتمان وجولدمان وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعينيه المنهج ، دون أن يميل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع مازال تشغل حيزا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولانتهاء للكشف ، وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لها أهميتها . وإذا كان أتاتول فرانس قد تشكل في القرن الماضي في إمكان قيام علم للأدب فإن الجهد الذي بذلت وما تزال تبذل في هذا القرن في دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشكل لم يعد له مبرر ، فليست المشكلة الجوهرية الآن تتعلق بمدى إمكان قيام هذا العلم ، ولكنها - في الأصل الأول - تتعلق بالمنهج المتلائم له . وربما كان الجهد بين الوصفية والمليارية في منبج مترابي يطرح على الفكر النقدي حلا من الحلول الممكنة .

● هوامش البحث

- ١ - انظر ستان هاجين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة د. إسماعيل هاشم ود. محمد يوسف نجم - دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ، ج ١ ص ١١١ .
- ٢ - مارك فورور ورويلز : النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ١٩٦٧ ، ص ٦٥ .
- ٣ - نفسه ، ص ٦٧ .
- ٤ - نفسه ، ص ٩٣ .
- ٥ - انظر هاجين ، ج ١ ص ١٠٠ - ١١٩ .

ويرى لوسيان جولدمان أن هناك تجاوبا بين رؤية الأديب أو فلسفته في الحياة Weltanschauung التي عبر عنها في بناء خياله له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستقر على نحو منفصل بكثير من الموضوع في وعي الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفا لذلك الموضوع ، مثلا لبنية ذلك الوعي فيما يقبل وما يرفض وما يطبع إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة .

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الجمالية بوصفها الخاصية المميزة للعمل الأدبي من حيث هو بنية خيالية ، ومن حيث هو تجسيم في الوقت نفسه لرؤية الحياة متبادلة بين الأديب والفرد والجماعة التي ينشأ إليها .

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما « الفهم » و« الشرع » . يقول :

« إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للحقائق الإنسانية هما الفهم والشرع ، وكلاهما يمثل إجراء تصوريا صرعا ، على الرغم من أننا نرى في الفهم عملية اتخاذ البالي أو تعطل بالشعور إليه أو التعاطف معه ... الخ . إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى في علاقاتها بوظيفة ما . أما الشرع فهو الوصف المستقص لبنية أكبر ، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى سبيل المثال أقول : إذا وصفت عقليته الجنسي Janssen ، وفكرته وعقليته الدينية ، فإنني عندئذ أفهم المذهب الجنسي . إنني عندئذ أبذل جهدا من أجل الفهم ، ولست بذلك أشرح شيئا . ولكنني بفهمي للمذهب الجنسي أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وسكالك ترجع إلى أصول جنسية ، وأيضا فإنني أصف العلاقات التي كانت قائمة بين الطبقات في القرن السابع عشر في فرنسا . وفي هذه الحالة فإنني مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومة ، ولكنني في الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسي . فالشرح هو إدراج للبنية التي وصفناها ولهمناها في إطار بنية أكبر تؤدي هي وظيفتها ، ويمكنني فيه فهم وحدتها »^(٣٣)

ومن الواضح أن بين جولدمان ولوتمان وجه التقاء جوهري ، يتمثل في أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفني في ذاته ، أي بوصفه موضوعا مستقلا ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه في إطار ما سماه لوتمان بشاهد السياق التاريخي ، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود جولدمان فيقول أن يكون العمل الفني تعبيرا عن ذات المبدع الفردية ، متفقا في هذا مع سائر البيرويين ، ولكنه في الوقت نفسه يستبدل بهذا المفرد الوهم الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يبعد حجرا من الحديث عن القيمة الجمالية للعمل الفني ، حيث تستعفه عند ذلك النظرية الجمالية الماركسية فيقول :

« أعتقد أن أي دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين على أقل تقدير . فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على إياول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التي عرفها الكاتب - ربما في شكل رمزي - عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل النبوي لعالم العمل الأدبي يجاوز ما

- ٦ - انظر وليم فان أوكفور : النقد الأدبي - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم - دار صادر . بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٤ - ١٤٥
- ٧ - نفسه . ص ١٥٤ .
- ٨ - هابيز ٣١/١
- ٩ - نفسه ١٦٧/٢ - ٨
- ١٠ - نفسه ١٢٥/٢ .
- ١١ - J. A. Richard- P. etical Criticism, R. A. & K. P., London. Blh impr 19٠١) p. 11
- ١٢ - أوكفور . نفسه . ص ٢٢٨ .
- ١٣ - نفسه ص ١٥٤ .
- ١٤ - هابيز ١١٣/٢ .
- ١٥ - كان فرويد هو أول من قرر أن التحليل ليس معياريا . انظر .
- ١٦ - Ibid., p. 91.
- ١٧ - Ibid., pp 89-90.
- ١٨ - Mukarovsky: Structure, Sign. and Function trans. and ed. by J. Burbank & P. Stclair. Yale Univ. Press p. 61
- ١٩ - Loc. cit.
- ٢٠ - Ibid., p. 62.
- ٢١ - Ann Shukman: Soviet Semiotics and Literary Criticism- New Lit Hist., vol. IX-2, 1978, p. 193.
- ٢٢ - Floyd Merrell: Structuralism and Beyond: A Critique of Presuppositions- Diogenes 92.
- ٢٣ - Ibid., p. 71.
- ٢٤ - Ibid., 101.
- ٢٥ - Donato- op. cit., p. 97.
- ٢٦ - Gerard Genette: Structuralism and Literatur- Wissenschaft. cf. Structuralismus in der literatur- köln. 9172. p. 79.
- ٢٧ - Merrell- op. cit., p. 73.
- ٢٨ - Ibid., p. 93.
- ٢٩ - Ronald A. Champagne: A Grammar of the Languages of Culture: Literary Theory and Yuri M. Lotman's Semantics New Lit. Hist., vol IX-2 1978, p. 206.
- ٣٠ - Shukman- op. cit., pp. 193-4.
- ٣١ - Lucien Goldmann: Structure, Human Reality, and Methodological Concept- ed. in The Structuralist Controversy. p. 103
- ٣٢ - Ibid., p. 109.

فصول

مجلة النقد الأدبي





التحليل النفسي للأدب

■ دراسة لمحتوى قصة «ليلي والذئب»

الدكتور فريج أحمد فريج

تقديم

«ليلي والذئب» هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التي كتبها غادة السمان تحت عنوان «ليل الغراء»، وهي المجموعة التي نشرتها دار الآداب البيروتية، والتي ظهرت طبعها الثالثة في سنة ١٩٧٥. وتشغل قصتنا في هذه الطبعة من ص ٧٢ إلى ص ١٠٦.

وسوف نتناول هذا العمل الفني المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المنهج النفسي في التحليل والتفسير. وهذا هو أن نبين كيف يمكن للتحليل النفسي بوصفه نظرية في الإنسان، وللمشتغل به اشتغال غير متخصص، أن يكشف في أي عمل إبداعي - كهذا النموذج الذي تقف الدراسة اليوم عنده - عن معان ودلالات، وعن تعبير عن جوانب إنسانية عميقة، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج.

ولوضح هذا بشئ من التفصيل.

تنطوى على إعلان آخر، وعلى تعبير مظاير بل مناقض عن لا شعور، وإذا بالشعور الظاهر نفسه لا يبدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور ونفيا له. وهكذا نجد أن أكثر أشكال الإلبات إلحاحا لا يبدو أن يكون قناعا يخفي وراءه أكثر أشكال النقي تأكيدا، لما أكثر ما يكون الحب البالغ فيه مجرد قناع يخفي الكراهية، وما أكثر ما تكون الكراهية أو النفور المعلن قناعا يخفي وراءه حبا واشتيا يؤدي الإفصاح عنها إلى استنعار الإثم ومن ثم الندم.

ينظر المشتغلون بالتحليل النفسي إليه بوصفه علما بالإنسان بما هو كذلك، أي بوصفه علما يستمد أصوله من دراسة الإنسان في أعاص أحواله. وفي مقدمة هذه الأحوال حالة المرض؛ حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى البوح بما يضمر، فإذا بالحقيقة تنكشف شيئا فشيئا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن خفي، وإذا بالسلط الساذج البسيط ينتش عن عمق أكثر اكتنازا وژوا وتمقيدا، وإذا وراء الشعور المعلن لا شعور مضمر، وإذا بمظاهر الإعلان والتعبر عن هذا الشعور

التحليل النفسي للأدب

التصدى له إلى ضروب من أحلام اليقظة أو الترفيه أو الإبداع الفني والأدبي ، أو غيره من ضروب الخيال .

وهكذا بإيجاز شديد . ودون دخول في تفاصيل حرفية وفنية متخصصة . تطور التحليل النفسي من نظرية وطريقة حرفية في علاج نوع محدد من المرضى النفسيين - هو العصاب - إلى نظرية عامة في أحوال النفس وعقايدها ، وفي طبيعة الوجود الإنساني بأسره . وأيضاً إلى منهج وحرافيات وأدوات يستخدمها المتخصصون في اختراق جدار الغموض المحيط بهذه النفس وقراءتها لغة و أسلوباً في التعبير .

ومن هذا المنطلق سيكون تناولنا لهذا النص الأدبي - أعني قصة غادة السمان - مثلاً تناول فرويد وإرست جوتز «أوديب» سوفوكليس و«هاملت» شكسبير . ومثلاً يتناول حلولون النفسيون الأحلام والأساطير . ومثلاً يتناولون أيضاً «مدبرات المرضى» كما فعل فرويد بذكرات شريد . إلخ . وهذا هو قراءة هذا النص من منظور التحليل النفسي . لا في إطاره الذي انتهى إليه على يدى فـ . يد نسب ، بل في إطاره الراهن أيضاً . وبما نحقق له من الإقادة من جهود أوسع في نطاق الفلسفة والطب النفسي ، وما نحقق له أيضاً . وللمشتغلين به . من إفادة من الفكر الميجلي . وسيتضح ذلك ما بعبية الحال أن تشير - كما اقتضى الأمر - إلى أطر وأفكار نظرية أو إلى أطر وحرافيات وفنيات تفسيرية .

●● ليلى والذئب

أو جدول الخوف والوحدة والاغتراب

هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع في هذه المجموعة ، والتي تبلغ قرابة خمس وثلاثين صفحة ، هي في تقديرنا أقدر قصص المجموعة على التعبير عن جدول الوجود الإنساني ، جدول الوجود والدم . أو جدول الخوف والألم . من حيث كون الوجود الإنساني الحق هو الوجود الآمن في حضرة الآخرين ، احتفاظاً منهم بالذات وتقبلاً لما وتواصل معها . وتقبضه الدم الذي يشتمل خوفاً ووحدة ووحشة . وفقداناً للتواصل هو فقدان للأنا وللآخر معاً . وما إذن وجهان لشئ واحد ، ومن ثم تكون الثرية والاغتراب وبصير العالم خواء مجرداً مما هو إنسانى .

إن عنوان المجموعة كلها هو «ليلى العرب» - فالليل هو الظلمة وهو تقبض النهار والنور والألم . وليس هذا فقط بل إنه ليلى النساء ، حيث لا ألفة ولا تواصل .

أما القصة فعنواها «ليلى والذئب» . فالآخرة هنا ذئب ، لم يفقد إنسانيته فحسب ، بل صار كذلك دماراً وانتهاباً وتزقيماً . ولكن لما كنت تعرف حق المعرفة - بدءاً من هيجل وانتهاء بالتحليل النفسي - أن الآخر هو وجه من وجود الذات ، فإن الذئب هنا هو - بمعنى ما - ليلى نفسها ، أو هو - كما في المصطلح - «الأنا» الآخر .

والتحليل النفسي هو العلم الذى استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر ، الوجه الخفى للإنسان في وحدته الجبلية بهذا الوجه الظاهر .

ولكن التحليل النفسي لم يكشف فقط عن مضمون هذا الوجه وعن محتوى هذا الباطن الخفى ، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو اللغة ، الذى يمثل بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقنعة الإنكار والتنى والترفيف . كشف لنا عن «لغة اللاشعور» . وما هو ذا - فرويد - مؤسس هذا العلم ، يفرد أنظر كتيبه وأعظمها على الإطلاق وتفسير الأحلام - حيث يقيم في هذا المجلد الدليل على أن ، الحلم لغة الحلم ويقول مصطلح صفوان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بلغته بما هو راغب ، مثلاً عرفه أرسطو بلغته بما هو عارف . وهكذا فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوى ، كشف لنحو هذه اللغة وبلاغتها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هي لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات البلاغية ، وحيث التعبير أكثر ما يكون إيماناً في «العناية» وفى بعده عن التجريد . إنها لغة مصورة بدائية في مقابل لغة الشعور والوعي والمنطق والمعرفة والواقع في ارتقاء تجريدها ومنطقها .

عن طريق المرض اذن كانت بداية الاقتفاء الصادق والعميق بماهية الوجود الإنساني من حيث هو وجود «راغب» في للقام الأول . بقوده نموه ونضجه إلى بداية طريق آخر ، يتحول فيه إلى «وجود عارف» ومع ذلك يبقى الوجود الراغب قوة خفية محركاً لا تتوقف ولا تقهر ، وإنما تظهر متخفية في لباس هذا «الوجود العارف» .

هذه الصورة التى استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضاً سرعان ما تعددت لتشمل وجود الإنسان كله مريضاً وسويًا ، طفلًا وراشداً ، يقظًا وحالماً ، واقفاً على أرض الواقع الصلبة ومتصرفاً الى أجهال الإنتاج ، ومعرضاً عن هذا الواقع حين يقسو عليه فلا يقوى على

كانها نغما حياة بشرية. فهذه الجمجمة، التي هي في الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلى طالبة طب) صارت صديقة وحيدة ليلى، تتواصل معها وتتجاوز، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها، أو- بعبارة هيكلية- صارت ليلى مقترنة عن ذاتها في الجمجمة الميتة، وس ثم فإنه في عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة تحدثت ليلى عن صرختها هي، وعن حنجرتها هي.

...

ولعله يجدر بنا قبل أن نتمسك في هذا العرض والتحليل والتفسير للفصل لنصوص هذه القصة- أقول: لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الطاقة عرض القصة نفسها عرضا موجزا، ثم نعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل.

في هذه القصة تحدثنا بطلتنا «ليلى» عن نفسها، حديثا تترجح فيه الذكريات بالوقائع والإشباعيات والبيانات الشخصية. أكثر الكلمات تكرارا كلمة الحروف الشامل الطاغى العالم يحيط بليلى ويفرقها ويفرق كل ما حولها. اللهم أن ليلى هذه فتاة عربية تقيم في لندن وتدرس الطب فيها. لذلك فهي تقيم في المدينة الجامعية، في واحد من أبنيتها، وفي حجرة تذكر لنا زلفها (٢٠٢)، وتقيم معها في هذه الحجرة شريكها زبيدة الباكستانية. وهي شريكها (بالقرعة) كما تقول ونيس بالاختيار وعلاقة ليلى بهذه الفتاة علاقة تنافر وشقاق وكراهية متبادلة. أما صديقة ليلى الوحيدة- كما تقول لنا هي نفسها- فهي الجمجمة. هذا بالإضافة إلى عدد من الدس المشوقة، التي تتدل من الجدار خلف المكتبة، والتي تشير ولحظة سنا إلى أمها، والثانية إلى أبيها، والثالثة إلى صديقها فراس. وهي تدرس الدباسبس فيها. أما زميلتها فقد كانت تترامع أعلاها، من عقوسها المرغمية ذات الطابع العدواني التسميى السحري. كذلك كان ليلى هذه قط نجمة وتحصده وقصده ونجده ومدمج، كما أنها ترتكب في «مقر» إقامتها هذا أفعالا لا ترضى عنها الإهارة، كان تقطع شريط الهاتف، وتفسد اللوحات الفنية في غرفة الاستقبال، وتسكب الحبر على الثياب المنشورة في غرف الفصيل، وتنجف الفتيات بالحياجم (ص ١٠٤).

ومن خلال تلفق الذكريات واختلاطها بالخواطر وبالأوهام - كما تعرف ليلى عالم «ليلى» - فإنها «أنا» سيدة جميع، وأنها تتمتع بجمال باهر، ورواقة أخاذة، وثراء بالغ... وأنها عاشت (أو لم) عمرها بعيدة عنها في المدارس الثانوية، وألا كذا ما يربطها بـ٣ الحوادث المالية. وكذلك كان الأمر بالنسبة لـ... ومنزل إلى بل بركة من أمها تخبرها فيها بانفصالها عن أبيها، وتطلب منها أن تختار: بينها. وهكذا ظلي وحيدة وغريبة، بلا ثم وبلا أمومة بلا أب. وبلا أيرة، بل بلا منزل ولا وطن ولا صداقة حقة. وتقول ليلى: (٨٣) «خمس عشر عاما وحيدة، أتوسل يدا كبيرة دافئة كسفت دار...».

ولا يبق بعد ذلك في حياة ليلى إلا شخص واحد، يمثل الحبيب أو السند، أو الأمل بل ربما كان يمثل وهم الأمل، هذا هو «فراس»

وعلى هذا ظلي والظلب، وأيضا ليلى والظلب، أول ما تلمن عنه أولى كلماتها خوفاها: «إني خائفة (ص ٧٢)، وكل ما حولها يرتعد خوفا... السطور في مجلد الطب الكبير...» وهنا قد يتساءل أهل الواقعية الموضوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن «ترنجف» وكذلك كيف يمكن- كما في النص- «أن يصاب النور بأغماء» (ص ٧٢).

الإجابة عن ذلك نعرفها من دراسات التحليل النفسي ومن تصورات النظرية. إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم. لقد طغت الذات على العالم فأصبحت إزاء وجود مختلف. لقد صار عالم «ليلى» وليست ليلى وحدها، خائفا يرتعد، وصار النور بعضا منها، يصيبه ما يمكن أن يصيبها. إننا- بعبارة حرفية أدق- بإزاء ما تسميه ميلاني كلاين «السبعين الدقائق الإسقاطى» Projective identification ولذلك أيضا نجد «ليلى» في نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعا. فتقول «إنها كاتيب سوف تبت فجأة، وتتفقد على من مكان ما لسبب أسهله كما تجله هي أيضا». ثم تكرر مرة أخرى الإسراب عن خوفها وتصف بين قوسين قرواء يا فراس لو تدرى.

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات العالم المادى الجامدة كالنور والحروف أن تصبح أبنيا تبت وتتفقد لفرق وتلتهم بطبيعة الحال. الفقرة الأولى إذن تلمن عن الحروف الذي حول عالم ليلى المادى إلى فرج وإلى خطر يهدد بالانتهام، فليس إلا مقتصورا إذن على فقدان التمايز بين الذات والعالم، ولا إقصاء ما بالذات على العالم، بل هناك أيضا إحيائية animism تلتحق بالعالم غير الحى. هذه الإحيائية نجدها لدى البيداييين وصغار السن من الأطفال، أما ظهورها لدى الراشدين في مجتمعات متحضرة فإنه علامة من علامات المرض العقلى، أو ما يسمى بالذهان psychosis.

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب النجدة أو العون البشرى (يا فراس لو تدرى). ولكن هل يدري فراس، أو هل تقدر- ليلى- على جملة يدري؟ أى هل هي قادرة على حوار حقيقى وصادق على نحو يمتلئ به وعى فراس، أم أن حاطا من صنعها، أو صنع خوفها وعجزها واغترابها، يحول بين فراس وبين أن يدري؟

مرة أخرى هي «خائفة» ثم حديث عن الجمجمة صديقها الوحيدة والطريف أن «ليلى» تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة، وهذا معنا أنه حيث يجب أن يقوم الحوار يبيح مجتمعا (كما هو الحال مع فراس)، وأنه حيث يكون الحوار محالا نرى ليلى تحاوله (كما هو الحال مع الجمجمة)، فهي تحدثنا عن فقدان الجمجمة لمرحها، وعن بريق السخرية في فجوة صينيها، وعن فكها الأسفل الذى يرتجف، وعن صرخة ميتة في عنقا المقطوع... وفي نفس السطر من نفس الفقرة تقول «... الصرخة في حنجرتي (حنجرتها هي) تتلفق في كروم رمان صدى».

وهكذا مرة أخرى نرى فقدان التمايز بين الذات أو الأنا والعالم المادى غير الحى، ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم وكأنها حية، بل

محتويا من دينما الوجود كله. ولا يكون أمام ليل من سبل إن تواصل مستبعد هويتها ، إلا أن تذكر له اسم «حبيبا» وتلاحظها لمرّة الوحيية في القصة كلها ، التي تحدد فيها الاسم والمفردة . كالمثل ، إذ تقول للبالغ : «للهنسن فراس هاشم» اسم كامل ، ومعناه وهوية ، وليس تحديد ليل طويتها أمام البالغ بورية هذا الحب ، إلا تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالاتساب والاندماج إلى هذا الحب .

لقد أنكس وقته : أمام هذه الصفحة وعمرها بتفصيل شديد نوقالهما - الجمجمة - والذبح ، العنوان - بهدف توضيح ما يمكن لتأثير التحليل النفسي ولحرفيته في سبيلها . في الكشف عن الخوض واللا متطقية في هذا الجزء من العمل الفني .

ولعله بقي أماس أن نثير إلى أهم عناصر هذه القصة وأكلاها إمعانا في جملة المنطق وإعداد الواقع ، أغنى الحلم والذبح .

فما يتعلق بالحلم (ص ٨٩) ، ذلك الذي لازم ليل منذ طفولتها . نو منذ آن عرفت كما تقول - علم الزجاج المسقوق بالدم - فوجوه أن جلدتها - أي أمها - فالجدة هنا بديل رمزي للألم لا ترضعها مع أنها جالمة وأنها جالمة ، لأنها - كما تتوزع - خالقة ، ومن ثم فقد أسست بالجوهر لأنها أسست بالحرف ، وعندما شرعت في البحث عن مصدر جلدتها دفعتها لمجدة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها . عند ذاك هجمت عليها بأنيابها الصغيرة ، ومنزقت ثوبها لأنها جالمة (ص ٨٩) . لأنها خالقة ، لأنها مستموت ربما إذا لم ترضع . وتعلق هنا على هذا تفسير إلى ذلك الحزن العميق من جانب الكاتبة بتحقيقه من أعين حقائق الحياة النفسية للإنسان ، وهي الدور المزودج للألم في حياة الطفل ، فهي مصدر للقليل ، ومصدر للألم والحلم ، وإعراض عن الألم من طفلها أو إحباطها حاجته إلى الرضاعة تنطوي في نفس الآن على إحباط للحاجة إلى الحب والأمن على نحو يفضي مشاعر الحزن والعدوان معا . لذا وجدنا ليل في حلمها تهجم بأنيابها الصغيرة - وكأنها ذب - على الأم - الجدة ، وتزق ثوبها لأنها جالمة ، ولأنها خالقة . ولأنها مستموت ربما إذا لم ترضع (ص ٨٩) . وهكذا فالرضاعة هي الدرع الواقي من الحزن ومن الموت ربما . وهكذا نفهم معنى حرف ليل الذي لا نبل الإعلان عنه مرارا وتكرارا .

وتطرد ليل من الرقة قترت إلى الغاية بحث عن الذبح لترضع (هكذا بالبرص) كانت تعرف أنه هناك ، ولم تكن خائفة منه كبقية الأطفال . فقد كانت تعرف أنه يحميها ، بطريقته الخاصة ، وأنه ليس شريرا ... وهكذا فطوال صفحة (٩٠) تروي ليل حلم الذبح الذي ظلت - في حلمها - تبحث عنه في لغة . إنها ترفض امتثالا له وبجة . إنه كان شابا رقيقا شفاف العينين (هكذا) فالقلب الذي يرمز للصورة الشريرة للألم ، يتحول إلى شاب تفيض نحوه شعورا بالهبة والامتنان . فهو رقيق شفاف العينين . هكذا يتحول رمز الألم الشريرة إلى صورة ذكورية ، إلى شاب رقيق ومحجوب . وغنى عن البيان ما يتطوى عليه ذلك من استحالة منطقية ، لكن التحليل النفسي يعلمنا أن منطق الشعور

صليتها الذي نحاول دائما أن نتشجد به عند الحاجة ، وإن تقع معه حورا ، مجرد حوار ، كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلي بينها وبين نفسها ، متصورة إياه حاضرا معها في أنثاته .

وتتضمن القصة وقائع أخرى ، بعضها لا يتجاوز نطاق الروم أو الخيال ، ولكنها وقائع عظيمة المفز عميقة الدلالة . فما هي ذى تذهب (ص ٨٤) إلى عزن ومعتوق ، الذي تقول لنا إنها اختارته لاسمه لا لمظهر الحلويات به ، لأن اسمه عربي ، ألا يكشف لنا ذلك عن حاجة إلى تدعيم الهوية ، هويتا العربية . ولكنها عابزة عن إقامة هويتها الشخصية فلا يبق أمامها إلا أن تدعمها بورية أخرى هي هوية صاحب عزن الحلويات . لقد شمت كما تقول - الحديث باللغة الأخرى - الإنجليزية . إن المشتغل بالتحليل النفسي الذي يعرف هذه الأحاق ، لا يمكن أن يمر بمثل هذه العبارة مروراً عابراً أو أن يتعامل معها في سطحية ، فاللغة أداة تواصل ، اللغة خطاب ، ولا خطاب بلا خطاب . وهو - من ثم - يسأل : لماذا شمت ليل الحديث باللغة الأخرى ؟ لقد شمت الحوار بلغة أجنبية . ولتذكر أن اللغة الوطنية هي - كما يقال في الإنجليزية - لغة الأم Mother Tongue أو لسانها ، أي لغة الذبح والتواصل الداخلي ، والاندماج الحق الذي يمنح الوجود شرعيته ، وعلى هذا فليل ترغب في تواصل حق ، في حب صادق وأخرى هي دائما رمز للحب . ألسنا نصف الجميلة في العربية بقولنا «حلوة» ، ونصف جمال المرأة «بالحلوة» ، ونفس الشيء في الإنجليزية ، فكلمة Sweet تعني «حلوى» كما أنها تستخدم استخداما شائعا لوصف المرأة الجميلة . إنها إذن تشبه لسان الأم ، أي بالتواصل الصادق الداخلي ، إلى بالغ حلوى - أي مانع حب - عربي . ولعل اسم معتوق نفسه ينطوي على معنى المتوق والاحتقان والتحرر من قيد الأسر والمبودية . وهي تطلب من هذا البالغ «كمكة لعبد ميلاد الجمجمة» . وعندما يتوضعا الأمر - تقول : «قلت لك لعبد ميلادي» هي إذن والجمجمة كيان واحد .

و نحن إذن بإزاء اختلاط للهوية ، فليل هي الجمجمة والجمجمة هي ليل . واختلاط الهوية يقوم على مبدأ المشاركة والتبادل . فليل بقدر ما تصبح جمجمة ، فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة بقدر ما تصبح ليل فإنها تكتسب الحياة . ألا نجد أنفسنا هنا بإزاء وسعة جدلية بالمعنى الجيولوجي العميق ؟ وعندما يسأل البالغ ليل عن عنوان البيت يكون شعورها «البيت كلمة مرعبة» ، ويكون تعثر ليل في التعبير عن رعبها الداخلي ، فهي حقا بلا بيت . إنها تقول للبالغ «بيتى شارع طويل على جانبيه شريط من الغرف المتشابهة و... ويتصل التواصل بينها وبين البالغ ، العربي ، مانع الحب والاعتراف (رمزيا) ، إذ يقول لها «لم أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يحدد مكانها ماديا



وعن الرضاعة ، لكنها تحول إلى الذئب .

ثانياً - الرضاعة ، وهي أخذ خالص ، والقلة وهي تبادل بين جنسين متمايزين ، يتطوى على مستوى أكثر تقدماً من العلاقة الجنسية الغريبة .

ثالثاً - **اللفظ** بين ما هو إنساني وما هو حيواني ، فهي تبدأ بالإنساني - الجدة - ثم الحيواني الذئب - لكنها تصفه بأنه كان شاباً رقيقاً شفاف العينين .

رابعا - وأكثر من ذلك وأهم هذا **الامتزاج** Fusion - بالمعنى التحليلي الدقيق - بين الطاقات الليبية والطاقات العدوانية التدميرية ، متمثلة في العناق الذاتي المتشرب والاحتضان الشرس ، الذي يشبه اغتصاب موت عفيف ثم لدى الأم ولبنها وسم الذئب

ولنعد بناء الموقف في إطار "ميل نغري" نحن بإزاء طفلة محرومة من الرضاعة والحلب ، وهذا الحرمان يفجر مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى موضوع الإحباط وهو الأم ، ويؤدي توجيهها بهذه الصورة السافرة والمباشرة إلى الأم ، إلى استجابة أكثر عدوانية وإحباطاً من جانب الأم ، فيكون الحرب إلى موضوع بديل ، لكنه حرب يحمل في ثناياها هذا الميوثات من العدوان السادي العنيف . وهو عدوان ينتهي إلى مرحلة من لغو النفس الجنسية - هي ما يسمى بالمرحلة الغميمة - تتسم في المقام الأول بمحالة من اللاتمايز ، أو اللاتفاضل ، بين الذات والعالم ، وبين الذات والآخر ، فكلهما ينتج بالآخر مختلط به . والعالم في هذا الطور من أطوار اللغو النفسي بعض من الذات .

لهم أن ليل تبحث عن بديل للأم ، فتتجه إلى الذئب ، والذئب ذكر له كثير من خصائص الأم ، وان جاهدت جهادا شاقا ومريرا كما تراه على صورة محاللة ، على صورة طيبة غير شريرة ، لكن ذلك لا يكتب له النجاح ، إن صورة الأم الشريرة Bad Mother Figure تتقم نفسها على البديل ، فيكون ذلها تناضل من أجل تخليصه من شره ، فلا يكتب لها النجاح ، لأن صورة الأم الشريرة فيض على بديلها . ولكن في نهاية الحلم تخبرنا ليل ذاتها



والواقع شيء ، ومنطق اللاشعور والرغبة والتخيل شيء آخر ، والمهم بالنسبة إلينا هنا هو امتزاج الصورة الأثوية بالصورة الذكرية . وتعود الكاتبة مرة أخرى في نفس الصفحة لتخرج الصورة الأثوية بالصورة الذكرية ، وإلحاح العدواني الشرس بالجانب الحنون الطيب ، فتقول (ص ٩٠) « في احتضانه الشرس لليلي تخدير يشبه الحنان ، يشبه اغتصاب موت عفيف » ، مرة أخرى ننتج الصورة الأثوية الحانية - صورة الاحتضان - بالصورة الذكرية الشريرة العدوانية الجنسية التناسلي (صورة الغتصاب) .

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليل : « إنه لم يعلب ليل - وأنه أراد أن يقبلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قلبه عضة مهيمة ... » . كذلك تقول في نفس الفقرة : « فلما اجتمعت بنشوة طفل فرغ للثرمن امتصاص لدى أمه تخفى أن يمتصها كل ما يملك » . وفي الفقرة التالية مباشرة تقول : « ولما سرى سمه في جسدها ... الخ » .

نجد هنا امتزاجاً بين الصورة الأثوية ، صورة الأم المرضع والصورة الذكرية ، صورة الهب والمغتصب ، والذكر في علاقة تناسلية بأنثى ، ولكب علاقة قتل وتدمير . ومع ذلك تقول إنها ابتست بنشوة طفل فرغ للثرمن امتصاص لدى أمه . الصورة هنا تتضمن نشوة ، ويصحبها قولها : سرى السم في جسدها ... وكأن القيلة أشبه برضعة سامة .

هنا نجد أنفسنا بإزاء تجسيد بالغ الوضوح لما اكتشفته ميلاني كلاين Melanie Klein المحللة النفسية البريطانية رائدة المدرسة البريطانية في التحليل النفسي للأطفال ، هو أن هذه النصوص تجسد بصورة حرفية مكتشفات هذه المحللة المشهورة كما تضمنها واحد من أهم كتبها وهو

الحسد والعرفان ، فيها يتعلق بتطور علاقة الطفل الرضيع بامه والدور الحاسم لعملية الرضاعة ، وما يتصل بها من شر وغيره وعرفان إلى آخر هذه المفاهيم التي يعرفها المشتغلون بالتحليل النفسي .

لقد تحولت الأم بجرمانها وبسبب من عصبه حب والحب والأمومة إلى ذئبة شريرة وامتزجت صورتها بكل ما في العالم من أشياء وأفراد ، وبخاصة صورة الأب . فالذئب أم مفترسة في إهاب ذكر ، لذلك ننتج الرضاعة بالاغتصاب ، ومنتج القيلة أيضاً بالرضاعة ، ويأخذ اللبن لا صورة المادة المشبعة والهجوية ؛ وإنما صورة السم يسرى في الجسد فيلحق به الكدما .

وتستمر ليل في روايتها للحلم وتتساءل : « كان يظن - الذئب - أنه يمتصها عسلا - ورجيحا (وكأنه أم ترضع وليدها !) ... من شوحه هكذا دون أن يدري ؟ » .

كذلك تصيف قائلة : « وحينا قتل الخوف ليل لم يدرك أحد أن ليل كانت هي الذئب ، لأنها أتتته بجهلها ، وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد ... (ص ٩٠) »

إننا هنا بإزاء اختلاط بين

أولاً - الذكر والأنثى ، فهي في بداية الحلم تتحدث عن الأم الجدة ،

أجمع شيئاً ولم يأتري لم تعد تسمع شيئاً ؟ لقد ظل فراس يحرك شففيه ويشعر بيديه لكن عقبة داخلية في نفس ليلي هي التي حالت بينها وبين سماع صوت فراس وفهم ما يقول . هذه العقبة هي خوفها ، هي ذنبا الشخصى الداخلي . وتواصل ليلي تقول : « هت لسانك يتحرك فى فلك ، ثم لم أعد أرى سوى لسانك (بعبارة تحليلية فقد صار فراس موضوعاً جزئياً Partial Object) أى صار مجرد لسان لا يعنى بالنسبة لها إلا تلك الوظيفة التى ستبين فوراً كنهها) . ثم أحسنتى عارية بمدة على الصخر فى الغابة ولسانك حفارة تعمل فى صدرى ، فلوأد لاحد لوحشية ذواته وتمزيقه ... الحفارة فى صدرى » .

هذه الصورة التخيلية تمثل تلكه امتداداً للصورة التخيلية الخلبية السابقة ، للتسلط فى عناق الذئب وبقته الميتة ، وسمه الذى سرى فى جسمها . ولنتشرع فى المناقشة التحليلية . لقد تحول فراس من موضوع كلى ، من إنسان حى يتكلم ويتواصل مع ليلي ، إلى شئ آخر ، فقد- أول ما فقد- التواصل مع ليلي ، إذ ضاع صوته فلم تعد تسمع شيئاً ، ثم أصبح شفتين تتحركان - وبدون تثيران ، أى أنه اختزل إلى مجرد البدن والشفتين ، ثم اختزل أكثر فلم تعد ليلي تستطيع أن ترى منه سوى لسانه ، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك ، ثم الانتقال من مرحلة انكشاف الموضوع (أى الآخر) وتمزيقه ، ليصبح مجرد لسان إلى تحييل « ذاتى » Autistic أى تحييل حاصل بلفى الواقع وينصرف عنه . إننا هنا بإزاء انحدار وتدهور من علاقة إدراكية بالواقع ، واقع لحظة وجودها بصحبة فراس ، هذا الواقع الذى شرع فى الإنكماش والإختصار ، إلى أن تحول إلى تحييل وكأننا بإزاء حلم آخر . إن ليلي تحس نفسها عارية بمدة ولسان فراس حفارة فولاذية تعمل تمزيقاً فى صدرها ، بل إنها تقول فى نفس الفقرة : « على وجهي يتظاهر الحصى من صغرى » . ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم انكشافه وتمزيقه وتجريده فى وحدته الكلية للتكاملة ليصبح مجرد لسان ، يتحول مرة أخرى إلى « جاد » إلى « آلة كهربائية » كما تتحول ليلي هي كذلك أولاً من موقف التواصل والتفاهم والحضور الإدراكي الكامل والواقي فى مواجهة فراس ، إلى إنسان عاجز عن الاستماع أى عاجز عن تلقي وجود فراس الإنسانى الممتلئ بالتواصل والتفاهم . ثم يتراعى بها الحيلال فتحنس نفسها عارية بمدة على الصخر - ثم أخيراً تراهها تقول لنا « على وجهي يتظاهر الحصى من صغرى » . فكما تحول فراس من إنسان إلى لسان ثم إلى آلة حفر كهربائية ، تتحول ليلي إلى صخر ، فيتظاهر الحصى من صدرها على وجهها .

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنسانى إلى المستوى الحيوانى - فى حلم الذئب - ثم مرة أخرى إلى مستوى أكثر تدهوراً وهو المستوى الجامد ، ليلي صخر وفراس حفارة كهربائية . إن فقدان مقومات الإنسانية ، ثم فقدان مقومات الحياة نفسها هو عين ما نجده فى أشد حالات المرض العقلي عفاً - أى الفصام - حيث هذات دمار العالم وانقضاء الحياه وتطهور ما يشبه الآلات المتحركة ، من آلات للاشعة

أنها هي « الذئب » . لقد كانت ليلي أو - بعبارة أدق - لقد كان خوف نيلي هو الذئب . وقتة فقرة بالغة الحسد والعمق ، إذ تقول المؤلفة ، : ليلي كانت هي الذئب ، لأنها أتمتته بجبه لها - أى جعلته لا يعنى من حبه هو لها هي إلا التماسه . وتواصل المؤلفة تقول : « وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد » . فإذا كانت ليلي هي المشولة ، فما أبعاد هذه المشولة أو مليصية ؟ الإجابة هنا أن ليلي بجسمها وشرائها التي لا تتروى كلفت الذئب (الذى لم يكن قد صار بعد ذلياً) ما لا طاقة له به ، فكان أن صار أمامها وأمام نفسه عاجزاً وضعيفاً ووحيداً . وتضيف المؤلفة بعد ذلك مباشرة ... « ومن يومها انطلق الذئب فى الغابة يبحث عن يد مجهولة لها أظفار مطوغة » .

وهكذا أيضاً لم يعد من مفر أمام الذئب الذى صار يجشع ليلي وشرائها عاجزاً وضعيفاً ووحيداً أن ينتمس القوة فى تلك اليد المجهولة ذات الأظفار المطوغة ، أى أن بصير الذئب أكثر « تلوأوا » .

هذه الصورة الخلبية ، صورة الأم والذئب ويلي ، صورة غياهب اللاشعور ، صورة الظلمة المبكرة التى تمتد جلودها- وكما يبيت مكتشفات التحليل النفسى- إلى مرحلة الرضاعة ، أى العام الأول وبدايات العام الثانى ، بقي عتاييف كاهل ليلي سقى من وشدها . ففى الفقرات التالية مباشرة تنتقل ليلي إلى حوار مع فراس تريد منه أن تشرح له لم لم تيك ولم تتأقش ... ولكن جسور التواصل والتفاهم تنهار ، ويحل الإغتراب والحوف على الألفة والتفاهم ، وتقع ليلي مرة أخرى أسيرة ذلتها الداخلي فترى بعينه ، لا ما فى العالم من واقع فعل - وإنما ما فى داخلها من عطر ودمار . تقول المؤلفة (ص ٩١) : « كان يقف خلفك أحد عائلتك ويده الحفارة الكهربائية . ألقى نايبا الذى يدور بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والجار الصغرى يتظاهر . وكنت تقول : ليلي ، يجب أن نلهي أنى وضاع صولك فى ضجيج ناب الحفارة الذى يدور بوحشية ، ويتغنى شيئاً فشيئاً فى الصخر .

ونقف عند هذا الحد لنفسر ليلي أن تسترسل : نلاحظ أنها عقب حلم الذئب مباشرة شرعت فى الحديث عن موقف واقعى بينها وبين فراس . وهذا التتابع فى حريفات التفسير التحليلي يتطوى على ارتباط على . وسنبين ذلك من سرد ليلي التالى لبقية الواقعة (والتحليل بالطلع)

عن بإزاء صورة تنطوى على حفارة تنفرس وتقتت ، ونحدثنا عن نايبا والنايب مقصور على الأحياء ، وهو يستخدم فى تمزيق لحوم الفرائس ، هذا النايب يدور بوحشية ، وكأنه كائن حى ، وهو يلود بهذه لوحشية على « صدر الصخر » ، ويأكلها فكلمات : ناب ، وحشية ، صدر، يأكل - ترمس لنا صورة مشحونة افتعالياً بتخييلات الالتئام والتغزير والتدمير . وفى ظل هذا المناخ أو السياق التدميرى ينقطع التواصل والتفاهم . ويضيق صوت فراس .

ونستدرك الكاتب فى الفقرة التالية مباشرة تقول (ص ٩١) : « ربما لم يضح تماماً ، فقد ظلمت تحرك شفتيك وتشعر بيديك ، لكننى لم أعد

لقد كانت ليلى في حلمها طفلة تبحث عن «لدى أم يتمسكها كل ما تملك» وكانت - كما - تقول - «فأريد أن بأخذ بلا حدود ، يبحث عن لدى يعطي بلا حدود . ولكن لأمر ما . يتلقى بشرها العدواني - تك التدي عن العطاء ونضب لبنه ، وتحول - عند الذئب - إلى سم قاتل . وفي كابوس القطة التالى حدث انقلاب فى الصورة ، فلم تعد بإزاء قم يطلب وتدى يعطى ، بل على العكس تماما ، حصار صدر ليلي أو لديهاها بالطبع - عرضة لأشعب وأعنف أنواع الدمار . لم يعودا لتدى امرأة يمكن أن يمتلك باللبن ويقيضا بالحلب ، بل صارا صخرًا صلبا مجردا من الحياة . ثم صارا نيبا للحفارة ، تعمل فيها فتيتا وتدمرا . ونلاحظ هنا العلاقة بين رغبة ليلي الطفلة في أن تنتزع من لدى الأم «كل ما تملك» وبين الاضمار البدلى الذى تعرض له وفق القانون الأول : «العين بالعين والسن بالسن» ، لقد هجمت بأنيابها (ص ٨٩) على أمها - في حلمها الليلي - ومزقت ثوبها وها هي ذى في كابوس يفظنها تلقى ما هو أبشع مما شرعت في إيقاعه بأفمها في حلمها ، ها هي ذى عارية ممددة على الصخر - وها هو ذا لسان حبيبا ، الذى هو أداة للتواصل والتضاهي - وتذفع الغربة والوحدة ، ها هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدمرة .

إن ما ضيها يطاردها ، وهى تحاول جاهدة الفكاهة منه . لذلك نجدها تملأنا فجأة فتقول (ص ٩١) : «كفى . صمتت الحفارة ...» وتعود ليلي في بطله إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتذكر اسم حبيبا ، إن التواصل هو التكيل بتسكينها من العودة إلى الواقع ، إنها تذكر اسمه ومهنته : للمهندس فراس ، ذليها العالى «كما تقول» .

ويكون بينها وبين فراس فراق آخر .

تالت الوجود بالنسبة ليلي إذن يمثل في المجموعة والذئب والحفارة . الموت ، والاضمار إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم انحدار أشد إلى وجود جامد «فيزيق» مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجي المباشر .

هذا الوجود ذاته هو وجود ليلي اللا - إنسانى ، بالمعنى اللغوي الحرفي . فالإنسان فيها نرى - هو ذلك الموجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرين إليه . وهذا الأس وهذه المؤانسة هي عندنا جوهر الوجود الإنسانى بما هو وجود إنسانى . الإنسان أنس ومؤانسة ، أو - كما يلهب فلاسفة الوجود : «وجود - في العالم

Being-in-the-World والعالم المقصود هنا هو عالم إنسانى ، عالم يعج بأعز من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى المعنى هو إهدار للإنسانية لدى الإنسان ؛ هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى ولبه ، لا يقبله الإنسان ولا يستطيع احتضانه ، بل يظل في تضال دائم من أجل التطلب عليه . وهكذا كانت ليلي ، تعيش كما تقول : «طفلة راكضة باكية في غابة مخيفة الأصوات» (ص ٨٩) . هربت ليلي من كوخ جدتها - أى

أو آلات هو الأفكار أو أخرى لشحن المخ بأفكار لا يرضى عنها للربض ولكنه لا يستطيع إلا الخضوع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الانحدار من المستوى الإنسانى إلى الحيوانى ثم إلى الجاندى والألى ، بل لابد لنا من أن نغفل إلى الدلالات الرمزية لهذا التخيل Phantasy ولمعنى عاصره . إننا بإزاء الصور التخيلية التالية : اللسان ، ناب الحفارة ، لصدر الصخرى ، المرى . ولتذكر أن الحلم السابق كان يدور في ذلك : صناعة وما يتصل بها من علاقة بالأم ، أما هذا التخيل ، تخيل الحفارة - الذى لا يهدون أن يكون حلم بقطة من نوع ما ، أو على الأصح كابوس بقطة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان الذئب بديلا للأم وامتدادا لها ، وها هو ذا فراس في كابوس القطة هذا يصبح امتدادا للذئب ، ويتطوى هو كذلك بلسانه الحفارة - على ما كانت تطوى عليه «سنان الذئب القى ركبت بطريقه جعلت غصته ممتة . فكلامها ميت : الذئب الذى قالت عنه إنه «وكان شابا رقيقا شفاف العينين» ، وفراس بلسانه الحفارة في دورانه الوحشى وتحزيقه لصدرها .

التخيل الأول في حلم الذئب تخيل القمى في كل ما يتصل بالمرحلة الفنية ، والتخيل الثانى - كابوس القطة - امتداد لهذا التخيل النفسى .

ويبدو أن أنياب الذئب في حلم الذئب هي لسان فراس الذى تحول إلى «ناب الحفارة» لكن اللسان وناب الحفارة رزمان للعضو التناسلى الذكري لا يختلف عليهما مشغل التحليل النفسى . لذلك كان تمدد ليلي غارية هو الإحساس الذى انتابها عقب تحول فراس إلى لسان فصيح . وقد راح هذا اللسان يعمل في صدرها . وواضح هنا امتزاج ما هو قمى بما هو تناسلى ، فاللسان يستخدم هنا رمزا للعضو الذكري ، ولكنه - أيضا - جزء من القم . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه - في حالة عناق وتقبيل - إلى القم ، بل يتجه إلى جزء وسط متصل بكليهما هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسلى واضحة ، لما يتطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأتوية ، وكذلك صلته بما هو قمى - الرضاة - واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا أحد لوحشية دورانه وتحزيقه يمتزج الصدر ، على نحو يتطوى على تخيل اغتصاب وهتك للعذرية . ولكنه لا ينقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة الرضاة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توالت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، وتطوره النفسى الجنى . ولراحل هذا الجو . إن الكافية في هذين التخييلين تكشف عن حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها بحوث التحليل النفسى وهى ما تتميز به مرحلة الجنسية الطفلية من تحريف مستحدم الأروجه Polymorphous Perversion

فها نحن أولاء نواجه في هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ - ٩١) تعبيرا عن هذه التخييلات الجنسية الطفلية بما تتميز به من انحراف متعدد الأوجه . فالجنس يمتزج بالعدوان والتدمير وما هو قصى يمتزج بما هو تناسلى .

جدونه إلى الافتراق. وبعبارة أخرى لم يتحقق التواصل المنتظر، لم يتم النصر على قوى الخوف والذواء والدمار.

ولعل أوضح الأمور مغزى في هذا الصدد قول ليل (ص ٨٧): «يا فراس، لا جسر لا حيط، لا جوار» ولعلنا نستطيع أن نفهم هذا الكتاب أو التواصل فيها أعمق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠)، فيها هي ذى ليل تلي نداء زميلاتها للمشاركة في حفل يقام داخل مبنى المدينة الجامعية. وبينما هي تهبط الدرج تمر بالمخاف وتمسك بالساعة وتدير أرقامه فتسمع صوتا مشحونا بالنعاس والتأفف، فإذا باستجاباتها تتمثل في ذلك الحوار الداخلي إذ تقول (يا فراس كيف تستطيع أن تنام الليلة... وقد عدلت قلبا وحيدا، وعطفت ليل بلا جوار؟) ترى هل كانت ليل في حاجة إلى رفيق وإن كان ذيا؟ وهل ليل ومهما جزاير خير من ليل بلا جزاير؟ هذه هي مشكلة المازوكية بوصفها للمعالم الأخير للنيوزين، فملاعة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على الإطلاق.

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة: «بكلتا يدي أبيض على السباحة، ويظل كله أبيض وأقطع الشريط الأسود... الجسر الأكلدوية للاتصال الأكلدوية» (ص ٨٠).

هكذا تكون استجابة ليل لغياب الحياسة والحراسة لدى حبيبها، ويكون قطعها لسلك المخاف، ذلك الجسر الأكلدوية للاتصال الأكلدوية. وهكذا تبين أهمية التواصل حضورا وغيابا، ودوره في استعادة الشعور بالوجود.

لا يبق بعد ذلك التفاصيل صغيفة لا تضيق إلى الصورة الكلية جديدا، بل تريد ما سبق لنا تبينه من دلالات تأكيداً. نجد مثلا ليل في ثاني صفحات القصة (ص ٧٣) تتحدث عن ذلك البناء الغامض الخفيف وعن ضحكات تتحول إلى ما يشبه الصراخ، إلى ما يشبه التبايح،... أصوات انشائية تسرب إلى ذلك البناء الغامض الخفيف (الذي هو رمز للبناء النفسي الداخلي الخفيف لليل نفسها)، عاد التحجب للمضطرب الخزين... وفي ص ٧٤ تضيق في وصف البناء قائلا: «في الليل يتغير وجه العالم، وزمنا يستبد وجهه الحقيقي... أحسست بأشياء مرعبة تعلل داخل البناء، الهياكل العظمية تتحرك وتتجه نحو التواضع المظلمة، حيث تحاول الحرب» «هذه الهياكل العظمية الاسرية التي تحاول الحرب، هي رمز ليل ذاتها في أسرها وفي موانئها السيكلوجي، ومع ذلك فهي تحاول الحرب... وبعد الحديث من محاولة الحرب تتحدث ليل عن فراس فتقول: «بحثت عن يدك في الظلمة، كانت كبيرة وداقة كسقف دار، كأيدي الآلهة جميعا».

ها هو ذا فراس إذن يلعب بالنسبة لليل دور الأم في حاجتها للطفل وفي تخفيفها لمشاعر الوحدة والعجز في الظلمة. وبعد ذلك يأتي الحديث عن الأم الأنيقة الجميلة كالصفيح النائي فتكون بذلك على عكس يد فراس الكبيرة الداكنة، فالأم صفيح ناء، ويد فراس داكنة. الأم هي

أماها - القاسية، بعد أن امتنع التعاضد والتواصل والاطعاف. ألا نقبه ليل هنا آدم بعد أن طرد من الجنة؟ ليل إذن طريدة «عالم الإنسان» لذلك فهي فيض في غابة مخيفة الأصوات، أي في عالم الأكلدات، أو عالم اللالة، حيث تفتقد إلى التواصل والتألف الإنساني القائمين على انخبة والاعتراض والتقبل.

قصة ليل والذئب، إذن هي قصة المخرج من الجنة، خروج الإنسان مطرودا مضيقا، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنساني الحقيقي في عمقه ورحابته.

ونلاحظ أن جنة ليل هي الآخر في حضوره الموصول. والآخر هنا أشبه بأمل أو حلم تشبث به، وهو «فراس» الذي تتأمل من أجل الحفاظ عليه، أو استرجاده عندما تفقده أو تفتقر بعيدا عنه. ونلاحظ أن نداء ليل لفراس هذا، وسوارها المتخيل معه، لا تكاد تخلو منها فقرة من فقرات الصفحات الأولى، (يا فراس لو تدرى ١)، (يا فراس تراك كنت - تدرى؟) (يا فراس أين يدك؟) (ربما لم تحمى من الخوف، ربما كانت تشاركني غوئي، لكنني أحببتها) (يا فراس أين يدك فالليل بارد وحزين) وهكذا كان فراس ذلك السند الذي تتوكل عليه ليل كما يتوكل الكسح على عكازه، فقد شلها عجزها الداخلي الذي أسأل عنها إلى ذلابة وإشباح وسهاجم وحلفوات ممزقة مدمرة، بل أسأله هي ذاتها إلى جمجمة وقلب وصخر، بل إن عجزها الداخلي كان يمتد إلى فراس ذاته، عموما إياه إلى قلب وإلى دمية لفراس النابيس في جسدها، وإلى يد مجهولة ذات أصابع مقفولة... ومع ذلك يبق فراس بالنسبة ليل الأمل الوحيد الباقي. إنها تخلق على وجوده مشاعرها العدائية، وتراه من خلال الأحطار التي تحاصرها، لكنها دائما مرتبطة ومغفورة إليه، لا تستطيع الفرار منه. إنها في محاول دائية لا تتوقف، تهدف إلى تخليص فراس من مشاعرها التدميرية، بل إنه القوة اليبسدية التي تتوصل بها للتصدي للجوانب العدوانية التدميرية. ومع فراس دون غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل، وتبادل لغة واحدة مفهومة. إن الثنائية الوجدانية Ambivalence والصحة في علاقتها بفراس. إنها تتأرجح في علاقتها به بين القتل (الرمزي) والإحياء (الرمزي أيضا)، وبين التشويه والابتعاد، والإصلاح والإقبال، فهي تقول (ص ٨٦): «وفي الدمية الثالثة دميكت، أحسن ديوسا جديدا» «لها هنا قتل رمزي، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول: «هن إيلجار أناتول دميكت وانزع النابيس منها واطعها بعد الآخر» وهنا إحياء رمزي، وإلغاء لكل ما صنو من قبل من محاولات للقتل والتعليب.

وها هي ذى تقول في نفس الصفحة (ص ٨٨) دكم احبيبتك... يا فراس أعرف أنك أحببتني كما لم تحب امرأة في حياتك. أعرف أيضا أنك وحيد وكريب. وأن شغفك ما تزالان لجوسان عتق مجناتها المعجب، لكنها تقولان كما تقول: «افترقا... لم يجدت شئ». ترى ما هذا الشئ الذي لم يجدت؟ إنه الشئ الذي أدى عدم

« التوأم الآخر لتمثال المرمى الجميل » (ص ٧٥) . لقد كانت الأم حجرا لا دلت فيه ولا حياة ، وكانت - كما تقول ليلى في نفس الصفحة (٧٥) : « لأنني أشك أن لها جسدا كبقية (المرضعات) » . وهكذا تضع المؤلفة كلمة (المرضعات) بين قوسين ، تأكيداً لتجرد الأم من هذه الصفة الإنسانية .

وبعد هذه الصورة «الحجرية» للأم تنقل ليلى إلى فقرة ذلك المبنى السابق ذكره ، حيث «التحب المظبوط الحزين المنقطع» . ينطلق من بين القصبان الحديديتين والشبك على نوافذ البناء ... ثم يلاحق التحب وتكاثر وتعالى وصار شيئا يعزل مئات من الرجال المنكبين لتعلينا ، الذين يسيل الدماء من أنسنتهم المقطعة » .

وبعد ذلك تقول مباشرة في السطر التالي : «أحسنت بيديك تشد على يدي ، ويكده تكرر وتكرر ، وأنا صغيرة ورسيدة أتكرم في وكنتها ، وأظمر رأسي تحت أحد أظفارها ، هربا من الأصوات اللطيفة » ، فيظهر مرة أخرى دور الآخر ولحبه لثلاث في فراش ، في فعالية الحروف ، والوحدة والصبر . ويسأل فراش عن هذه الأصوات ، ويرى ليلى تقول له في البداية أن «فيه فتيات غريبات» كما تصف : «إنهن أكثر وعيا وحساسية ، ولذا فهن عاجزات عن النوم ، ويعين يصدق عن مشاعرهن » . ثم تعرف بعد ذلك أن هذا لبنى هو المختبر وأن فيه مجموعة من الأرانب والقطط والقران والحيوانات الأخرى ، وأن ليلى في النهار تشارك في تحنيتها وصنع التجاويف والشقوق في أجسادها المشنجة ... ولئى اللى ينحصر التخدير ولا يبق إلا مرارة السنين والجراح المسومة والحروف ، الحروف الوحش (ص ٧٦) .

ونعرف أن ليلى «تغسدها» فهي على الأقل مازالت قادرة على الأثين والعواء والعويل ... مازالت تفرح أن هناك من يمكن أن يسمع أو يفهم أو يد يد ، وهكذا نجد ليلى في حديثها مع فراش ترى في حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى في هذه الحيوانات ميزة ليست لها ، وهي بقايا القدرة على العويل والصراخ وطلب العون عن أحدا يفهم ويعد يده .

إن هذه المقابلة الباردة بين مبنى الطالبات حيث تقع ليلى ومبنى المختبر حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتريق ، يؤكد وجود ضرب من التناقض الداخلي بين الجماعتين ، لكن فراش هو الكليل - بحبه - بتغيير الموقف ، إذ تقول ليلى : «لهم أن أصبح صولك في الليل بعد أن تغلق الأبواب ، كان جرحى المخترة ، كان وحده يصيح ، يعين فتاة سوية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت العميق الدافئ» كلين أم أمص لثو ، اللهم بالحنان ، كان وحده يطفى على أصوات جيراننا في البناء الداخلي الآخر للحرب ، كان وحده يحولني من الرقم ٢٠٧ (رقم الغرفة التي تقع فيها ليلى في المدينة الجامعية) في شارع اللواتي أمهاتهن سيدات يجمع إلى ليلى التي ترد لها صفحتها قبل أن تمام ، وتغطف شعرها بأصابعك ، وترسل الحطاء عليها ، ثم تقفها في جيبها وتعلق الباب بيده» (ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذى تبحث منه الطفلة في أمهاق ليلى ، وهو وحده الذى يجعلها تقول : «لا أحلم

بملك الحلم الرهيب الذى لا حتى طول حباتي ، حلم الحرف ، الحرف ، خوف القطة» (ص ٧٨) .

وهكذا نجد ذلك الديالكتيك بين الوحدة والحرف واللا وجود من جانب ، والحلب والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليلى كل ما سبق في موقعين آخرين ، في أحدهما تحدثنا عن رابية معلمة قاسية تصرخ في وجهها وتقاتلها - وهي صورة للأم في لا عطائها - وتقول لها «سأعاقبك ولن أسامحك حتى تبكي ... أظري وجهك للحائط ولنى على ساق واحدة» (ص ٨٧) ... «كسرة خبز جافة للمشاء وكأس ماء ، لم أكل قطعة الخبز ، لكنني وأنا أشرب الماء تذكرت حلا فظيما رأيتُه ولا أدري كيف أطبقت بأسناني على الكأس؟» وعرفت طعم الزواج المسروق بالأسنان ، المزوج بدم مالح وحار . وهكذا تظل صورة الزواج المسروق بالمزوج بدم عصرا متكررا في حياة ليلى وصورة تخيلية تربط بالحلم الفظيع ، حلم اللذبة ، وبالحفارة طمعا ، وتبدو صورة الأم والجددة ، والرابية المعلمة ، والأب المنتفض الجيبوب بالقود ، الذى تشقه ليلى مثلا في دميتها التى تحمل وجهها بلا ملامح - تبدو هذه الصور جميعها نماذج للحوف والشر والحظر والمذابح ، لا نجد ليلى لنفسها منجاة منها إلا عند فراش .

يبقى بعد ذلك صورة تخيلية بالغة السلبية والكآبة ، وهي صورة التقاء ليلى عند باع العصير بذلك الطفل المبت الذى يحمل أبوه جسده وقد لفها بشرشف يمزق (ص ٩٢ - ٩٣) ، ذلك الطفل الذى كان حليب أمه قد جف من الفقر والتعب فأت جوعا . إن هذا المشهد يعرك كل عاروف ليلى وتخيالاتها المرضية .

مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : (ص ١٠٦) «أحس بيدي ذات الأظفار المقنطرة تسترعي» وهكذا فالترن والتحفز الداخلي يتناقض ، وذلك بعد هذا العناء الطويل والتضال التواصل ، بعد أن أخذت ليلى «بين أحضانها رمزها ورمز من تحب (قطعتها «مدجج») وامتزجت دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده .

القصة إذن تبدأ بالحرف . ويستمر التضال ضد الحرف آتيا والاستسلام له آتيا آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملا أو رغبة . ترى هل تقدر ليلى على الصمود من أجل تحقيقها ؟

إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباعدة من «تحقيق الرغبة» كما هو معروف في التحليل النفسى . إنها محاولة متخيلة لبلوغ هذا التحقيق ، لتحقيق رغبة الإنسان بما هو إنسان ، أهني تحقيق

على الرغم من زيفها ، وما تنطوي عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق لواقع بديل يخالف تمام الجحالة للواقع الفعلي - على الرغم من هذا كله فإنها تكشف عن بداية السعي إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك - بالعلاج الصحيح - يكون الخطوة الأولى نحو الواقع الفعلي .

الحلم إذن ، والفتن من حيث هو شكل راق ومعقول من الحلم ، هما ضحيان من شروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهةته .

ولعل من أسطر كشف التحليل النفسي - تلك الدراسات الحديثة التي كشفت عن صلة الإبداع ، فنياً كان أو علمياً ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعي يستلزم في أعظم مستوياته قهر الاكتئاب ، وفتح شبح الموت ، بالعمل الإبداعي ، علماً وفناً ، يعلو بعد رحيل صاحبه حاملاً للأجيال المتعاقبة بعده .

لذلك نقول إنه ليل الفراء ، على الرغم من كل ما تفيض به قصصها من تعبير عميق وصادق عن مرارة الوحدة والفرة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعايشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو قهرها والخروج منها .

إن «ليل والذهب» على الرغم من أنها أفكار قصص المجموعة تعبيراً عن «هوية» الإنسان ، فإنها تتوصل إلى قهر هذه الهوية وإلى منازلتها بالحلم والخراسان ، صاعاً إلى استعادة الإنسانية .

على أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صورا لكثير من مذكرات مرضي العقل في وصفها «لوحدة» الإنسان ، وعزله ، واغترابه . ولكنها تنطوي على حسس فني بأعماق الإنسان ، الذي لا يتكشف له إلا في حالتين : حالة المرض العقلي ، وحالة الفنان المبدع ، الذي يتوالى لانا Ego لتلبية قسرة على العوض في أعماق اللاشعور ، دون أن يتراعى أو يتنازل غمسه .



فصول فصول

الرغبة في أن تكون وهيئة موضوع رغبة ، أي أن يلق في نهاية المطاف الاعتراف بمفهوم المشروع في الوجود من جانب الآخرين .

يلفت النظر في أساطير ألف ليلة وليلة أن الملك شهریار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، وبعت عن غيرها لتلقى نفس المصير ، إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاعمين حتى لكأنها توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو - بعبارة ميكولوجية - لأن شهر زاد تكلمت أي تواصلت بمحطة عزلة شهریار الكتيبة والمقاتلة . لقد حورت قدرة شهر زاد على التواصل على طاقات شهریار الليبية . وحوته من ذنب مفترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . والقصص ، شأن كل أشكال التواصل ، هي تواصل حالم يسعى إلى اعتزاق حاسر العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والتواضع واكتشاف الذات في الآخر ، وصورها معا في وحدة بشرية أكبر .

لقد استمار فرويد أسماء كشفه الكبرى من الأساطير ، لما تجرّو عليه الأسطورة من تعبير عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وما يحرك هذا القلب . ولم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحي عن «أوديب» قبل العلم بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعبر أسطورة يونانية عن «الترجسية» قبل أن يظن العلم إلى مدى ما تنطوي عليه نفس كل منا من قدر من الحب «الترجسي» للذات .

يقول لنا إرنست جوتز في كتابه الشهير «هاملت وأوديب» : إن شكبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكبير لهذا العمل كان لوقوعه في مصير مماثل لمصير هاملت . وهكذا فالإبداع الفني ينطوي على شكل من أشكال المحاربة من المرض النفسي . إنه البديل له . وقد بما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفني . إننا عندما نبذل عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة في مشاهدته والانتفاع به ، فإننا بذلك نتيح فرصة للانطلاق ما هو حسيس متقل في داخلنا من مشاعر خوف أكره أو ندم أو عدوان . إن أفلام العنف والجريمة وما تلقاه من رواج وإقبال شاهد على ذلك .

على أننا الآن لا نعد نرى في العمل الفني وسيلة للتخفيف عما يداخل النفس من انفعال حسيس فحسب ، فالأمر أكبر من ذلك كثيراً . إن العمل الفني «تواصل» وإعادة للتأثير بالعلم والآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب «العلاقة بالموضوع Object Relation» إنه يتلوه ضمن عملية «إعادة بناء العالم» التي نجدها دائما في حالات المرض العقلي المستعمل عندما يشعر المريض في جميع شتاته ويواجه في مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المطلقة ، فإذا به يشعر أول ما يشعر في بناء عالم «من الوهم والترف» عالم الأعراض الحداثية الاصطناعية . وعده الأعراض ذاتها



الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق

الدكتور مصري عبد الحيد حنورة

• مقدمة :

هي فن الفنون ، فمن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدامجة التي لا تعوزها الشجاعة بشكل الجميل وريتها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون . (كونراد ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤) .

ومؤدى ما ينهض إليه هذا الرأى ، في جانب منه ، هو الربط بين المبدع والخلق برياط وريق ، من حيث إن كلا منها يتعامل مع عمل حي نابض . وهذا أن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله بصياغة تخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المصالحة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972; Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25
Khatena, 1975, a, b.)

في كتاب «الأدب كاستكشاف» ، نقرأ لـ «لويز روزبيلات» : «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب في أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجيب . وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل ما يقدمه بشكل ملموس فينبغى عليه أن يختار صوراً ذات دلالة يمكنها أن تستثير قارئه ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية والمفهولة» (Rosenblatte, 1970, p. 49).

وهذا الرأى ، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى القارئ أو من يتم أساساً بعملية النقد ، هذا الرأى يمكن أن نعتبره على شبيه ، ويتلصص الألفاظ تقريباً ، لدى أحد المبدعين في مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية : «إن عليه أن يتطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى ، التى

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والمالذ الإيداعى (الإنتاج الفني) من ناحية ثالثة ..

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم : فمنهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائى ، ومنهم الباحث النفسى - غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب فى ذلك هو سيادة الروح العلمى فى العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، بحيث أصبحت مفاهيم كل من الأديب والناقد والباحث العلمى تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التقدم فى المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين دوى التوجهات المختلفة أن المبدع حين يعمل لا يضع الأفكار كلها اتفاق ، بل يبلل فى الواقع جهدا متصدا الأبعاد ، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إحصائية مباشرة . والعمل الإيداعى الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يجرى بحيث يعمل القارئ بعاشى ، فى أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الحيرة التى عانها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نزعج مرة أخرى ، أن العمل الإيداعى يعمل فى طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا . وهذا ما جعل لوزير روزنبلات فى موقع آخر ترى أن عمل القارئ أو الناقد أن يفهمه لى بعاشى العمل الإيداعى بنفس الطريقة التى عاشه بها المبدع وهو يعمل .

قول كل وقت بعاشى القارئ عملا من أعمال الفن - فهو معنى ما من المعانى خلق شيئا جديدا . وعملية فهم عمل أدنى تقتضى ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل فى محاولة للإسالة تماما بالإحساسات والمفاهيم المولفة ، واتى يعول بها المبدع لى يخلق طريقته فى الإحساس بالحياة . إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقته الخاصة ، ولكن الأمر الجوهري هو أن على المثل أن يث أحاسيسه التابعة لصنوع بما يوحى به العمل الأدبى Rosenblatt, 1970, p. 113

وإذا كان عمل القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع فى عملية الخلق ، أن يبدع خلق العمل الإيداعى ، فإن المبدع نفسه ، وهو يعمل مع ألفاظه ومعانيه ، إنما يستخدمها استخداما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدامه إياها فى حياته اليومية ، أو حتى فى أعمال فنية سابقة. وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى أن العمل الفني ينبئ أن يكون هذه الوحي وليس الوصف ، أى أن يوحى للقارئ وللخلق ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موح مختلف عن معناها فى الاستعمال اليوى . وهو يكثر من استخدام الرمز والكناية ، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لفتنا مفهومة ، ولكى نزيد هذه اللغة وضوحا سنحاول فى الفترة التالية أن نحدد أبعاد المفهوم الإيداعى الذى تدور من حوله دراستنا الحالية .

وحيث يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإننا لا نملك إلا أن نحدد بتذكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإيداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذى أبدع العمل ، حيث إن هذا الوسيط هو الأذن الشرعى للمبدع ، وهو يعمل بمعانيه وضملا طابعه ، سواء بشكل مستمر على مدى حياته أو بشكل موقت فى لحظات الإبداع الفني .

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كورنارد ولوزير روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سوير فى دراسته المبكرة عن عملية الإبداع فى الشعر ، حيث يقول : «ل موقع مركزه الأنا (موقع الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فراضية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التوهم قد اكتسب بعد الوقائع العمل إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلفاه كما كان يتلقى إدراكه الوقائع العمل ، أو بعبارة أخرى إن الوقائع العمل أصبحت تابعة للمجال الذهني إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى البرارى ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا . كل ما يربذهن الشاعر فى هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة .

ولذلك يقول رتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه فى لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التى اكتنفها ساعة حدوثها . (سوير ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠) .

وتكن دلالة هذا القول فى تغيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل فى الموقف الإيداعى ، وكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر ، لدرجة أن لغة الشاعر هى الأخرى تكتسب خصائص هذا الموقف ، فهو يعبر عن الوقائع بألفاظ تمكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كورنارد . وهذه للإسالة هى من أبرز ملامح

• ما المقصود بهذا السلوك الإبداعي أو بالإبداع على وجه التجديد ؟

• ما الإبداع :

لعله من الحكمة أن نحاول العثور في ثرائنا العرفي على معنى هذا اللفظ ، خصوصاً أنه قد دار حوله جدل كثير ليس في لغتنا العربية فحسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين في الخارج . ويشير جو خاتينا 1975،a إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه .

ورد في لسان العرب .. بَدَعَ الشيء يبدعه بديعا وابتدعه : أنشأه أولا ..

وقال أبو حنبلان : « للبدع الذي يأتي أمرا على شيء لم يكن ابتداءً إياه ، وفلان بديعة في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد .. والبديع اضدث المصنوع ، والبديع المبدع ، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبديع » . (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، ج٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١) وفي معجم ألفاظ القرآن الكريم (ج٧ ص ٨٣) .

وأبدع الشيء ، كمنعه ، بديعا وأبدعه وابتدعه : أنشأه وبدأه على غير مثال سابق » .

ويستخدم البعض لفظ « ابتكار » في اللغة العربية مكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالفروق والخلق في الصنعة من لفظ « ابتكار » الذي يقتصر معناه على سبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ « إبداع » الذي يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما نقرأ في القرآن الكريم : « بديع السموات والأرض » .

وليست بنا حاجة بالطبع إلى أن الإشارة إلى أن الخلق الفني غير الخلق الكروي ، وأن الإبداع الإنساني يختلف عن الإبداع الإلهي ، فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يمكنها ، سواء في عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتي الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتي ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهي والإبداع الساوي فهو خلق من العدم تماما .

هذا عن الإبداع ، كما ورد في اللغة العربية ،

فما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Webster, 1975, a, b. Khatena, 1975, a, b. إلى المقطع اللاتيني Kere ، الذي يعنى الخلق أو سبب الخلق والخلق الإنجليزي يبدع create ، أى أنه يسبب الشيء إلى الوجود أو إيجاده ليكون منتهقا ، وهو يعنى أيضا « يمتنع » ويؤصل originate ، والصفة مبدع creative تركز الأثر للابتلاء على القدرة الإبداعية

creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستوحذا على القدرات التي تجعله كشفا لإنتاج عمل إبداعي ، كما أنه يكون مالكا للقة والناصح والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هي القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا (Ibid) أن الاختصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمّة . وقد يكون السبب في ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقييم . ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأي مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائي . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، في تعريف المصطلحات ، التعامل بحسب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تيقن المفاهيم بما ألصق بها من طيوف عابئة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971.

ويورد تايلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف للمفهوم ، وذلك في دراسة نشرها عن عملية الإبداع 1973 1975a Through. Khatena. وحق لا نشأت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ، فهو في تقديرنا من أكثر التفسيرات الطمعة التي تنظر للسلوك الإبداعي نظرة تنطق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنوي Divergent production abilities والتفوق في هذه القدرات ما يؤدي إلى تفوق الطاقة الإبداعية بشرط الاستحواذ على قدر معقول من قدرات الإنتاج التقريبي (الذكاء المعادي) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعي في الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه ينتظر إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

والمفهوم بأبعاده التي يقدمها لنا جيلفورد ينحصر بالمقل البشري ، أي بتلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستوحذة على خصائص تنويية divergent وعلى الرغم من أن النموذج النظري الذي قدمه جيلفورد كتخطيط لقدرات العقل البشري لا يقدم لنا طبيعة التفاعل بين هذه القدرات في

يتوقف في النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث في خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطغ منهجا يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقوم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والجمالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..

والمقاييس التي يبعدها الباحث للدراسة لخصائص المبدع ليست مقاييس مما تعتمد في تكوينها على مجرد التأمل العقل أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساسا من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم ، وفحص سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التي تساعد في اشتقاق المقاييس التي تعد لتقوم البنيات والخصائص وقياسها ، تلك التي ينشع بها المبدع عموما والمبدع في مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا أخصائص المبدعين في مجالات الأدب فرانك بارون وماكينز .

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون في سياق دراسته لخصائص المبدعين بعمامة ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يكونون إلى تفصيل المركب على البسيط ؛ بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المطفة والخصبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يميزون بالإبداع ، كما أنهم يكونون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من السمات ، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكافئة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للبعد الذي يبدله المبدع في أثناء العملية الإبداعية ، خصوصا في موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعي .

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحررا .

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضا كيف يميز نفسه ويعد مآته ، كيف يبدأ ، ولماذا توجهه توجهات معينة ، وإلام يهت ، وكيف يبدأ في العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وإنتاجه الإجمالي . وكيف تتأور كل هذه الجوانب والأبعاد في تيسير التنفيذ الإبداعي أو تعوقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين في الخارج كاترين باتريك ، وفرانك بارون ، ورودف أرنهم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سويف هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع في الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاما . وقد مهد بدراسته تلك الطريق لدراسات أخرى في مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعملية الإبداع الذي كتاب

أثناء السلوك الإبداعي ، بما يتطوى عليه هذا السلوك الدينامي من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جمالية ، وتضمينات إجتاعية ... الخ . ومما يكن من شئ فإن ميزة النموذج النظري الذي رسمه جيلفورد للعقل البشري قدم لنا أسلوبا جديدا في النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات خصبة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما تحوى عليه من استعدادات متعددة .

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التي تضمنها نموذج جيلفورد لبنا العقل البشري :

١ - الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملامحة .

٢ - الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة في وحدة زمنية محددة .

٣ - المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال الملائم من فوضع إلى آخر في سرعة ، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ - استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئا من ذلك .

وقد تمكنا في مصر من إضافة بعد آخر هو بعد «مواصله الاتجاه» . وقد كان السبق في التنبيه إليه للدكتور مصطفى سويف (٥٩ ملحق دراسات جيلفورد) . وقد عمل على تجلية حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساعدة بنصيب في الكشف عن طبيعته المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذهنية وبدنية ... الخ . (حسرة ، ١٩٧٩) .

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدي عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وحقيبات ومتاعب ، وهو الأمر الذي ينعكس على طبيعة العمل نفسه ، والذي يظهر واضحا في خصائص العمل يوصفه إنتاجا ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد . ويقدر العناية التي يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة .

٥. الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعي :

بعد كثير من اللجاج والفسطة ، ومن خلال استخدام النهج الموضوعي ، تراكت كميات معقولة من النتائج ، مهدت الطريق لزيد من التناول الموضوعي لظاهرة الإبداع ..

وفي الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسى نحو دراسة الإبداع في مجال الأدب .

ودراسة الإبداع في مجال الأدب يمكن أن تسلك دروبا مختلفة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيرا من يهتم بدراسة النتائج الإبداعية . ولأمر

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته الحركة من مفهوم الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعا بطاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفيزيائية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون 1968. Borro. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية الممكنة . والحرية العقلية هي الحرية في لحظة معينة وفي موقف معين ، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات ، وحرية الكلب أو القرد ، أكبر من حرية الحشرة ، وحرية الإنسان أكبر من حرية القرد ، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأقدار متفاوتة من الحرية . والقرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية في موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له في موقف آخر . ويمكن لنا أن نستنتج على الفور أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستمد خصائصها وطاقاتها من عدد من الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالبدن ومحيط به . وقد برز لنا ولغيرنا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به للبدن يكشف عن نفسه في العائد الإبداعي .

وبما كانت ممارسات البدن ومحاولاته للتجويد عبارة عن محاولات للافتكاف من أسر الغموض الذى يحيط به وبكل خطاه ويعوق تقدمه .

الفرد كثيرة ومحاولات البدن للتحرير متنوعة ، والعمل الإبداعي الذى يفرجه لنا البدن يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحفظه البدن من افتكاف من أسر الغموض ، وهو ما يتبدى في مرونة الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعاني وتماثل السياقات وتواصل العناصر ، بما يسفر في النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده في ناتج قوى وجميل ومشوق .

أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى في الأدب فإن ما هو معروف أممنا الآن ثلاث دراسات هي : عملية الإبداع في الشعر للكثير مصطفى سويف ، وعملية الإبداع في الرواية ، وعملية الإبداع في المسرحية لكاتب هذا المقال .

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث بكل بعضها البعض ، ويمكن إجمالها فيما على .

١ - إن البدن ، شاعر كان أو كاتباً ، يبدأ العمل من أجل عتق هدف يسعى إليه ، وهو رأب الصدع وتجاوز الحفرة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك فإنه يمشد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع .

المسرحية ، وعملية الإبداع في الأداء التمثيل (سويف ، ١٩٥٩ ، حنورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠) .

(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

وبمنا في السياق الخلى أن تشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المظفون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ، ويترك أثره - من ثم - على النتاج الإبداعي نفسه .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها كاترين باتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها يونانكاره وهلمولتر واللاس . Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975. والى تذهب إلى

أن البدن يمر ويثقل عملا أدبيا أو فنيا بأربع مراحل رئيسية ، هي الاستعدادوالاختيار والإشراق والتخليد ، وهذه المراحل - كما تقرير الباحثة - على قدر معقول من العيز والاستقلال ؛ وإن كانت قد أشارت من جانب آخر إلى تدخلها في بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث إن العمل الأدبي والفنى يبدأ في ذهن البدن بصورة إجمالية ، ثم لبدا التفاصيل بعد ذلك في الانضاح .

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد أن الإبداع في مجال الأدب يعتمد على عملية استعداد وتجهيز وشحن مسبق ، كما أن العملية تستمد خصائصها مما يتمتع به البدن من استعدادات ، وقد أشار بوجه خاص إلى التخييل الإبداعي ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخييل . والتخييل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ - التخييل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخييل الذى يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية المعروفة .

٢ - التخييل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتباعدة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضا بالحواس .

٣ - التخييل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخييل الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين نصور في السحب أشكالا فنية . أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة للبين .

٤ - التخييل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخييل الذى يبعد بناء الدافع بناء جديدا ، مستمدا على عناصره القديمة ، مضافا إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتى دور التبدية والسمو فوق الواقع ، ليشهد البدن ، فبا يشهد ، وهو يصنع عملا جديدا ليس له علاقة بعالم الواقع . ويضرب بارون مثلا لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الإلهى بختي .



فحص بعض الأبعاد فحصاً مجهرياً ، يزداد الباحث بمقاييس بعد غامض أو مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساتنا المصرية كانت أكثر شمولاً من دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة ، وقد كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الموضوع ، حتى لا نحجز النتائج التي نتوصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر ، على نحو ما نلاحظ مثلاً في دراسة أرنهيم لجرنيكا بيكاسو ، فقد كان توجه الباحث باعتباره متنبئاً إلى مدرسة الجشطت ، بقود خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما تفرزه هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم في تشكيل العمل الفني . وربما كان هذا هو السبب في أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات تهتم أساساً بدراسة موضوعات تشكيكية ، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها ، إذا هي توجهت إلى عمل أدنى ، ما يسعها أو يكون بارزاً للوضوح في إضفاء الصلوق والبيات على نتائجها .

ويكفيها الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة للسلوك الإبداعي ، إن تنتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها إلى جليديا في التطبيقات الممكنة للنتائج العلمي في دراسة الإبداع .

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعي نفسه . فلماذا كنا حين نحاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نفحص جانباً من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون مثلاً لسلوكه في ظل ظروف .

٢ - إن الأداء الإبداعي لا يعتمد فحسب على قدرات خاصة

لدى المبدع ، بل إن هناك التوتر الدافع ، ذلك التوتر الذي يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير في العمل وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخرين . والآخر له وظيفة أساسية في العملية الإبداعية من حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة ، التي تظل ، إن هي بقيت غير مكتملة ، بمثابة مصدر لإزعاج وتأريق للمبدع (سويت ، ١٩٧٠) .

٣ - إن المبدع وهو يعمل فلاناً يستند إلى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز ، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله ، وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه ، كما أنه دائم الانبهاك في موضوعه . وما يميز المبدع أساساً أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف . والاتجاهات متعددة : خيالية ، ومنطقية ، وتاريخية ، وجسمية ، ووجدانية ، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء في داخله هو شخصياً ، أو في أداء العمل نفسه . (حنورة ١٩٧٩ أ) .

٤ - إن المبدع وهو يقوم بعمله فإنه يقوم به من خلال إطار معرفي

أو أساس فعال ، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة ، هي البعد الجمالي ، والبعد المعرفي ، والبعد الوجداني ، والبعد الاجتماعي (حنورة ١٩٨٠) . وهذا الأساس لا ينفاجاً به الكاتب مكتملاً بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية ، وشراعت متوالية ، مروراً بثلاثة مستويات من الارتقاء ، هي المستوى الأول ، ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتحييد والتعلم والمحاولات في مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثاني إلى انطواء المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية : يحاول فيه محاولات جادة ، وقد يتقل بينه وبين أكثر من جنس ، إلى أن يستقر على جنس أساسي يعرف به ، فيزداد به تعلقاً ، ويزداد له تجويداً . أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الفنية (أو الإبداعية) . وهذا المستوى الثالث هو قسمة بين الخبرة والحو ، التي تلتقي فيه نتيجة التفاعل بين الأبعاد الأربعة ، التي تميز أساساً كل مستوى من للمستويات الثلاثة ، ولكنها في المستوى الثالث تكون أكثر نشاطاً وفاعلية على نحو ما يوضح الرسم

وحينما ننظر إلى هذه الدراسات التي قدمناها نلاحظ أنها لا تبدأ

من مسلمات قاطعة ، أو معتقدات اسمية ، أو أفكار مسبقة ، بل هي تتحدد أساساً على الاستقراء العلمي والرجوع إلى الواقع ، واختبار صدق النتائج على عكس التجربة العلمية .

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية ألا تقف عند مجرد التجريب للعمل الضيق ، وإن كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة في

«شر». إن العمل الإبداعي ، سواء كان فكرا أو عملا من أحوال الفن أو اكتشافا علميا فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء حواقة . ويدعو واضحا أنه لا يوجد شخص حي معاصر للإنتاج الإبداعي يمكن أن يُقَوِّمُ عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعي في نفس الوقت الذي يتشكل فيه العمل . وهذا الرأي يزداد صدقه كلما كان العمل الإبداعي أكثر جدة . Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأي كارل روجرز في عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعي معكالا للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين ، أو بين العمل الإبداعي والعمل غير الإبداعي . لماذا يقترح هذا الباحث ؟

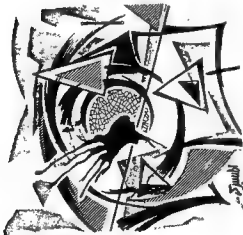
إنه يرى أن الهك الأساسي للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص هو ما إذا كان مفتوحا على الخبرة ومستمرا لها في تنمية ذاته ، وكان سلوكه إبداعيا . أما إذا كان رافضا أو مفكرا أو مشوها لخبراته التي تأتيه من العالم الخارجي فإنه يكون مبدعا ولكن في اتجاه الشر والسوء والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب ببارانويا العظمة ، الذي يكون نظرية فريدة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير المبالي بأي شيء ، الذي لا يقبل ولا يرفض ، ولا يفتنح ولا يفتنح ..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعا وهي :

١ - الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس الدفاعية ، أي اتخاذ موقف الحذر والحافاة والدفاع عن الذات في مواجهة أي خبرة تأتي من الخارج باعتبارها تهديدا مباشرا للشخص .

٢ - وجود معك داخل للتقويم ، على أساس أن الهك الداخلي هو أصدق الهكات .

٣ - القدرة على اللعب بالناصر والمغامر .



مضبوطه ، فلماذا لا نستخدم نفس النهج في دراسة الناتج الإبداعي نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع ، معترفا بأن هذا هو جهده ، وتلك هي طاقته ؟

والناتج الإبداعي ، إن لم يكن هو أصدق الهكات للكشف عن كفاءة المبدع ، فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية في هذا العمل .

• • •

٥ ثانيا : المنهج الموضوعي في دراسة الناتج الإبداعي :

بعد هذه المقدمة النظرية التي حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين المبدعين والقياد والباحثين النفسيين نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفني بالمنهج الموضوعي ..

٥ ما المنهج الموضوعي ؟ ولماذا هذا المنهج ؟

المنهج الموضوعي في أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أي موضوع أو أي ظاهرة بشكل حيادي دون ما تدخل من الباحث بإضافه بعض معتقده أو مشاعره الخاصة ، أو قهر الناتج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورية متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هي استخدام أسلوب للدراسة إذا أتبع لأى باحث آخر استخدامه ، في ظل ظروف مضبوطة ومماثلة ، فإنه يحصل على نفس الناتج ، أو بإيجاز هو منهج ، إذا استخدم ، فإنه يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى في ظل ظروف مماثلة .

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضيها الوقوف على منهج آخر ، يكون عينه مخطئة للمناهج غير الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التي تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعي .

٥ كارل روجرز ومنحي تحقيق الذات :

يلعب كارل روجرز إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة الحركة للشخص في العلاج النفسي لكي يبرأ مما به من اضطراب . إنها نزعة الإنسان لكي يحقق ذاته ، لكي يتطابق مع إمكانياته .

ويرى كارل روجرز أن العيز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال نقص الإنتاج . إن جوهر الشخص للمبدع هو جدته ، ومن ثم فإننا لا نملك معكالا يمكن أن نتحكم إليه . ويشير التاريخ في الواقع إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه

وما أكثر المناهج التي تتروى على كارل روجرز . ولست في مقام تقديم عرض نقدي لتلك المناهج ، ولكننا فحسب قلنا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعي ، لكي نقدم فحسب عن مؤلفنا الذي سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعي ؟

إن المنهج الموضوعي في دراسة الظواهر النفسية لا يهدف لفحص قداسة لا يمكن أن ينضوي تحت لوائها إلاالة نادرة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخدمه ، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التي تجعل أي باحث يستطيع أن يستخدمه بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التي تصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تحبس العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقويم .

ونحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية في النقد الأدبي ، ونعلم أن الخلاف ما زال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للمناقد أن يستخلص من العمل أحيانا وأبعادا قد لا تتاح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له بهادته التفاني ونظافته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة من زوايا الآخرين في النظر والتقويم ..

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب من الجاهل إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعي خارجي لتقويم الإنتاج الإبداعي ، وأن الإنتاج نفسه لا يحد محكا لتقويم السلوك الإبداعي ..

أما أصحاب الاتجاه الموضوعي في النقد فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها . فإذا ما تقوينا في استخدام تلك المحكات استخداما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ، وهو ما يقتضي على تلك السلاجة التي أصعب بها الوسط الفني والأدبي في نقد الأعمال الفنية ، ذلك النقد الذي لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو في الغالب الأعم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يصيب أو يخطئ بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقترابه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه .

والمنهج الموضوعي كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد يضعها للاستخدام مثلاً نستعمل المتر في قياس المسافات ، وكما نستخدم الميزان في معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا في اللغة هو ما يعرف باسم مجرى الشعر ، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف .

هذا فيما يخص الشخص ، فإذا من المهتمين به ؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص في طريق الإبداع وهي تندرج تحت فئتين : الفئة س والفئة ص .

الفئة س : الأمن النفسي :

- ١ - تقليل الشخص كقيمة في حد ذاته وبدون شروط .
- ٢ - ضمان وجود لئناخ الذي لا يوجد فيه أي تقييم خارجي .
- ٣ - التمتع بالوجداني .

الفئة ص : الحرية الشخصية :

تكون الحرية الشخصية في إتاحة الفرصة للفرد لكي يعبر عن نفسه بوضوح وبدون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية ، وجعله يعمل وفقا لإظهاره المرجى الداخلي ، أي بأنه النفسي الذاتي ، الذي تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص عطفيا عن غيره ، متميزا عنهم ، فلا يمكن أن تتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون . هذه هي نظرية كارل روجرز في الإبداع ، وهي تستمد أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من ممارساته في مجال العلاج النفسي . وهي لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكي يتعاون معهم وفقا لأصوله في العلاج النفسي المعروف باسم الإرشاد النفسي المشترك حول العميل .

وليس بجنى الابتعاد عن الواقع في كل ما يلعب إليه هذا الباحث منذ المسجلة الأولى إلى آخر شرط وضعه للدراسة السلوك الإبداعي - فعل حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجي أو طريقة مقفولة تحكم بها على ما إذا كان النتائج إبداعيا أم لا ، نراه يناقش نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه . ولنفرض - كما يقول - أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية في تفسير العالم ، ثم أتكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالزناويا (ذهان العظمة والاضطهاد) ، فإذا فعل ؟ وليس تقويتنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسي حكم على سلوك صادر عنه ، هو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج) ؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز في عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأي محك خارجي يمكن استخدامه للكشف عن العناصر الإبداعية في أي عمل على الرغم من ذلك ، فإن الأفكار التي قلناها روجرز ، الخاصة باللائخ المناسب والحرية الشخصية وانحياز الشخص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن فرونت بارون دعا إلى الحرية باعتبارها متنا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار .

إنه مجموعة من القواعد توضع بما يتلائم مع طبيعة الشيء المقوم ، ومع طبيعة الهدف من القوم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم في جميع الأحوال ، فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التي سوف نتحكم إليها الآن في دراسة الإبداع التي سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعي ، وهي محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة في اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة في مجال السلوك الإبداعي ، خصوصاً ما تعلق منها بدارسة الطاقة الإبداعية وما يتفرع عنها .

• الأساس المنطقي للتعامل كنقطة بداية :

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الأساس باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة الإبداع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولاً إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقات عقلية كامنة فيه ، ودوافع واتجاهات وقوى وخصائص نفسية يتسم بها ، كما أنه يبنى فيما وأساليب وإجاليات وتشكيلات تعمل عملها في تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة ، هي في غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها في توجيهه بل في توجيه حركة العمل نفسه . ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعاداً تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع في اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن صلا من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن ينتج قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التي أسهمت في تشكيله . ونحن في هذا الموضع لا نطمح في أن نحيل العمل الإبداعي إلى طاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما نتطوى عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب في استخدام النتائج الإبداعية كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة في المجتمع ، أو الدعوة التي يدعو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك يمكن فإن هذا الأساس هو تقوم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التي تشكل ملامحه ، اعتاداً على عدد من المحكات التي ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وأنشطتهم . وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من نبذ هذا المنهج جانباً ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذي يمكن من خلاله الكشف عن أن صلا ما إبداعي أو غير إبداعي ، وكل ما قدمه لنا هو التأكد من أن الشخص منتج على الخبرة ، وأنه يعبر عنها تعبيراً صادقاً ، دون أن يبدلنا أيضاً على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمراً داخلياً ذاتياً لا يرض غير الشخص نفسه ، أى أن للمنى - كما يقولون - في يعلن الشاعر .

وحين نتقدم من الآن لكي ننظر إلى العائد أو النتائج الإبداعية على محركات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ،

فإنما نلزم أنفسنا وتلزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف ، على الأقل - إذا ما احتكنا جميعاً إلى النتيج الموضوعي الذي سبقت الإشارة إليه .

والأساس النفسي كمفهوم نتيته لتفسير السلوك الإبداعي يستند إلى ثلاث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة ..

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :

(أ) المعرفية بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ، (ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محبة وقوى متباعدة ودوافع حافزة إلى العمل ... الخ .

(ج) قدرات وقوى تشكيلية وإجاليات تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسم الخطوط الملائمة ، وبث الألوان المفضلة ، وبثي الأشكال الرائقة .

(د) للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، وهي الجوانب المعبرة عن ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحداثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..

وفي الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسي الفعال باعتباره بطاقة للعمل الإبداعي تترك بصماتها على العمل نفسه ، بحيث يعنى متساكاً إن كان الأساس متساكاً ، ويعنى العمل هشاً إن كان الأساس هشاً .. كما أن الجاليات المنبئة في العمل تنبئ ما يتبعه في المبدع من تلك الخصائص ، وهي من أهم الأبعاد التي تميز العمل الإبداعي ، على نحو ما يذكر المبرجاني حين يقول : "وكان أنك ترى الرجل قد اهتدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة ، والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من العجز والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وتزيتها وإياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أصعب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توجيهها معاني "النحو" ووجهه التي علمت أنها محصور النظم " (عن هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨) .

ما تلك المعايير إذن ، التي سوف نتحكم إليها في تقويمنا لأحد الأعمال الأدبية .

بداية نقرر أن المعايير متعددة ، ويمكن أن نعلم أن النموذج النظري الذي يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة تعمل فيها يبنها بنوع من التكامل والتفاعل لإقرار المعاني والأشكال والصور . وهذه القدرات العقلية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسي الفعال الأربعة ؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عدداً مكافئاً من الجوانب يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلي عند جيلفورد ؟

- ٢ - الروية .
- ٣ - الطلاقة .
- ٤ - مواصلة الإبداع .
- ٥ - التشكيل والزخرفة .

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تغطي إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسي للفعال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استفاد القصيدة بالتقييم الكلي الشامل ، ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والإبداعية والمجالية والوجدانية التي سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعي ، ونغزج من الأبعاد النفسية التي يمكن أن تظهر بشكل بارز في العمل الإبداعي .

أما أسلوب تناول فهر يعتمد على ما يلي :

١ - متابعة المبدع وهو ينتقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحا في وحدات القصيدة .

٢ - دراسة الصور الشعرية الأصلية التي وردت في ثانيا العمل .

٣ - إحصاء عدد الصور التي أفرزها الشاعر في قصيدته وهو ما يطين جانب الطلاقة (بأبعادها المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول في تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذي يخرج من هدف الدراسة المجالية ونطاقها) (صوف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦)

٤ - إحصاء التقلبات والتوتيمات التي ميزت حركة المبدع وهو يعمل بما يمرر من مرونة المبدع وخصوصية العمل الإبداعي .

٥ - تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التي تنبأها الشاعر وكشفت عن نفسها في سياق العمل .

٦ - الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التي تحمكت في حركة القصيدة .

٧ - متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ في سبيله من عقبات نتيجة رغبته في التوزيع والتوزيع والتخصيب .

٨ - محاولة الكشف عن بعض الأبعاد المجالية في القصيدة ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المفضلة لدى المبدع .

هذا هو المنهج الموضوعي في دراسة العمل الإبداعي ، وهذه هي الخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوبنا في دراسة تلك الأبعاد .

الواقع أن المسألة تخضع لاختيار الباحث ، وسوف نحاول في دراستنا الحالية اختيار أربعة جوانب نتخذها عكبات لمقصود أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحطات .

والخودج الذي اخترناه لنجرى عليه دراستنا هو قصيدة شق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات :

أولا : أن القصيدة عمل إبداعي تناوله قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

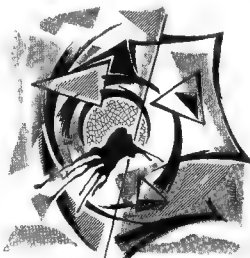
ثانيا : أن القصيدة من الشعر الدرامي الذي يمتد في الزمان ويغطي واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثا : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضا فإنها تلامح الحيز المتاح في مثل هذه الدراسة .

رابعا : أن القصيدة الشعرية ، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية في الشعر (صوف ، ١٩٧٠) وتلوق الشعر أيضا مما يمكن أن يظهر فيها بشكل أكثر بروزا حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التي تراكب الفعل الإبداعي من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأجباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسي عليها هو ما يناسب المقام الحالي .. أما الأبعاد التي رأينا انتخابها كمحطات معقولة فهي الأبعاد النفسية التالية :

١ - الأصالة .



ولما بلى تطبيق للمنجع على قصيدة صلاح عبد الصبور «شقي زهران» :

● شقي زهران

ويحبل الطرف .. ما أحل الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
كان يا ما كان أن زُفْتُ زهران جميله
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت في قلب زهران شجيريه
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلًا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
ورأى النار التي تحرق حقلًا
ورأى النار التي تصرع طفلًا
كان زهران صديقًا للحياه
ورأى النيران تبحث الحياه
مد زهران إلى الأنجم كُفًا
ودعا يسأل لطفًا
ربما ... سورة حقد في الدماء
ربما استمدنى على النار السماء
وضع النطع على السكة والفيضان جاموا
وأقَى السيف سرور وأعداء الحياه
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتلى رأس زهران الوديع
فريق من يومها لم تأتكم إلا الدموع
فريق من يومها تأوى إلى الركن الصديق
فريق من يومها تحشى الحياه
كان زهران أن صديقًا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا فريق تحشى الحياه ... ؟

.... وثوى في جية الأرض الضياه
ومشى الحزن إلى الأكواخ ... تين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
في نصف نهار
كل هلى الهن السماء في نصف نهار
مد تلى رأس زهران الوديع

• • •

كان زهران غلاما
أمه سمراء .. والأب مولد
ويعينه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكًا سيفًا ، ونحت الرشم نيش كالكتابه
اسم قريه
«دنشواى»
شب زهران قويا
ونقيا
يظا الأرض خفيفا
وألينا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
ومعاع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران ، زُهيره
ساقها خضراء من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قُبَلَه
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا مُتمِّم
ومشى يبتال عجبا ، مثل تركى معمم

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
		%	
عدد مسطور القصيدة	٤٤	١٠٠	
عدد مرات التوزيع في الصور	٢٥	٥٧	تغير عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصلية	١٢	٢٧	تغير عن الصور المكترة الجديدة للثلاثية
عدد الصور بوجه عام	٣٤	٧٧	تغير عن ثلاثة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية في القصيدة	٢٠	٤٥	(تضم دوافع وقم واتجاهات للبلع تجاه الأشخاص والأحداث)
السياقات الإيجابية	١٥	٣٤	ولمغير عن التضمنيات ذات الصيغة الإيجابية في العمل
التركييب التشكيلية في العمل	٤٦	١٠٤	ولمغير عن مرات التشبيه والاستعارة والحركة في العمل
التراكيب التي أسهمت في مواصلة الإبداع	١٦	٣٦	ولمغير عن مواصلة الاتجاه في القصيدة (مواصلة الحبال)

- حست النسبة المئوية نسبة عدد مرات ورود الشعر موضوع للفترة إلى العدد الكلي للمسحور.
- استخدمنا طريقة جيفورد في حساب كم الأسماء من حيث هي مفرد ومفرد والمجند ، أما إذا استخدمنا طريقة بايث أكر هورمازوف مبدل في الربط بين العناصر للباحث لسوف نحصل على ١٥ صورة بسبب ٣٤ % من هذه النسبة . ونحن نستخدم طريقة شافير في اختيار التشبيه والاستعارة مما الأثر سوف نحصل على حوالي ٣٠ تشبيها بسبب ٩٨ % ولنا رأيا أن طريقة شافير أفضل .

• • مناقشة

لنبدا بمواصلة الاتجاه :

دنشواى . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وبخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز المرحية ، بألفاظ نابضة ، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كوراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نغما في اتجاه تكوين الشخصية وفي اتجاه نشأة الحديث . وكل الخصائص التي تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، بزهران الذي تدل رأسه وبسبب ذلك انطلقا الضياء وتمدد الحزن ، والضوء لا يتطرق ، والحزن لا يتمدد ، إلا بسبب كاترأة أو انبيار... وهو ما يجده كرد فعل لاحظناه في الوحدة الثانية ، كما لاحظناه في الوحدة الثالثة أيضا ، ومن ناحية أخرى نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة ...

نحو الشخصية ونحو الحديث :

ذلك القى التورب ذو القلب الأخضر الذى يشتعل فيه الحب وتمو الزهور.. مازال ينمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة ...
مر زهران بظهر السوق ، وانطلقا الضياء لموته ، وتمدد الحزن في شوارع القرية لفقدانه ..

تكون قصيدة شق زهران من ٤٤ سطرا تقع في ثمانية أقسام ، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التي بعدها وتعدّها بطلاقة النور والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تغير عن حركة لها تكاملها النسبي واستقلالها النوعي ، ولكن من الملاحظ أن هناك رباطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى في كل الوحدات الفرعية التالية . ومطلع القصيدة نفسه يلقى إلينا بالانفعال الأساسي الذي أسهم في تشكيل الحدث «وقوى في جية الأرض الضياء» . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جية لتلك الأرض ، ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه ، ولكن الشاعر يثبت فيه الحياة . ونحن يقرى شئ فهذا يعنى أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان متشترا . أما جية الأرض التي يقرى فيها الضياء فهي لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهي أيضا مبيت الحياة : «مات زهران وعينها حياة ، فلماذا قرينى تحشى الحياة ؟»

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية .. كان زهران غلاما ، وبعينه وسامة ، وعلى الصلغ حمامة .. وتحث الرشم نبض كالكتابة ، اسم قرية

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبي للفقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التي يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قلحها الشاعر ، هي نفسها التي أسلمت إلى نتائج شكلت غاسلك العمل ..

وإذا كنا قد تبيننا الشاعر في حركته النفسية فتحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالحكاية من الحكايات للتداوله المعروفة لكل منا ؛ ولكي يصوغ منها الشاعر موضوعا فنيا كان عليه أن يبتها صورا غير عادية وتضمينات مبتكرة ؛ وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق في ذلك التقابل الثاني : تدل رأس زهران ، ومروره بظهر السوق ، وفي نحو زهرة ونحو شجيرة ، وفي نحو تاج الزهرة الأحمر مقابلا لنحو فرع الحياة الأحمر ، ثم في ذلك التاج الذي يصنع قبله بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التي تشمل حقلنا .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نأثر على عدد من التقابلات التي تؤكد لنا حب الحياة ؛ وهو هذا الخطيط الذي يربط ما بين أجزاء التضسيد وإن لم ينجى باللفظ ، فقد كانت المعاني معبرة عنه بشكل صريح ..

إن مواصلة الإنجهاحات التي قلدها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هي مما يمتنى إلى المواصلة الذهنية والحالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة الفيزيائية فهذا ما يخص طاقة المدح على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده في مضمون العمل الشعري أو نصه ، إنه مستغنى من كون العمل قد أجزأ وقدم إلينا على الصورة التي قرأناه فيها ..

٥. الزمنية والطلاقة والأصالة :

يقدم الجدول السابق تحليلا كيميا للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية في قصيدة شق زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم في الأربعة والأربعين سطرا ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور ؛ والسبب في ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوي صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طيفا لصورة وردت في السطر الأسبق منه . فخلا حين يقول : « كان خفيضا وأليفا » فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهي أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكا اجتماعيا منها صورة يمكن إدراكها بالحوس المباشر ؛ ذلك لأن الخيال - فيما يرى بعض الباحثين - هو المعالجة الذهنية للصورة .

والصور الأربع والثلاثون التي قلدها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها . ومنها صور مستقلة تماما . والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يضع أيدينا على حقيقة أخرى في قصيدة شق

مازال زهران ينمو شابا ويجب ، وحب يدفعه إلى أن يشتري شالا منمنيا كرياض : يربطه بالحياة (الفقرة ٥) .

وترتبط الفقرة الخامسة أيضا بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذي تمدد لفقد زهران أولا ، ولتيم أبنائه وتوكل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأحب ، وبدأت تنمو في قلبه بدلا من الزهرة شجيرة - وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية بدت لنا سمره قوية وصلبة ، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر الناري ، كتابة عن المشق والفراق ، أصبحت الشجيرة تحمل فرها أحمر كالنار التي تحرق .. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصدا ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . وير زهران بظهر السوق يوما في الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة الحادة .

والسوق في قصيدة شق زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعي ؛ السوق مكان المقابلات الحادثة والتراضي ؛ وهو مكان للقاء الأعجاب أو إرضاء من يحب بأن تشتري لهم ما يسعدهم ويسعدنا .. هذا ما جاء في الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة ثابتة ، وعلى الرغم من التضاد في المعنى ، فإن الانقلاب يحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطرا نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيمر بظهر السوق يوما .. ورأى النار التي تحرق حقلنا بعد أن كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدوم الشباب واشتعال القلب بالحب .

ماذا نرى في السوق في المرة التالية ؟ النار التي تحرق حقلنا ؛ النار التي تصعب قفلا ... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فنستعيدنا معه . حين نقرأ في الفقرة الثالثة وكان ضحكا ولوعا بالثناء وسماع الشعر في ليل الشتاء ، وتمت في قلب زهران زهرة ، ساقها أخضر من ماء الحياة . كان زهران صديقا للحياة ، ورأى النار التي تجتاح الحياة .

ثم في الفقرة السابعة تصل إلى قمة المتأساة . زهران المحب للحياة وإبصاره للنيران ، والذي يدعو السماء . وتدل رأس زهران الوديع ..

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التي نقرأ في نهايتها « وتدل رأس زهران الوديع » . ونهاية الفقرة الأولى هي نفسها نهاية الفقرة السابعة .

أما الفقرة الثامنة كلها فهي تأكيد لما ورد في الفقرة الأولى وتذكير بما ورد في الفقرات التي تلتها .

• التضمينات والسياقات الاجتماعية :

وعدها خمسة عشر شيئاً وتضميناً . والشاعر هنا يقدم لنا الجماعة التي ينتمي إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الجماعة وبمعالجتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف في وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية في بناء القصيدة ، فقد استعان بها الشاعر ليس فحسب من أجل الإغايير إلى جاعة أو طبقة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

• البطانات الوجدانية في القصيدة :

وغير خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، وهو في جبة الأرض الضياء ، كما أن مجموعة الصور المشرقة التي يقدمها لنا في حركة زهران في السوق ومع من أحيا وبجاء أولاده وجهه للشعر وجهه للجماعة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نحو العمل الفني .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دوراً جوهرياً ليس في إغراء مشاركتنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب ولكن كذلك في بناء وحدة القصيدة .

ويعد : فلاناً وإن قنا بدراسة تشرحية للعناصر الإبداعية في القصيدة ، قد كان مدخلاً أساسياً هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتناسك والحياة للقصيدة شئت زهران ، وهو ما يدل على مناعة الأساس النفسي للفعال الذي حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

ومن المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة في فئة واحدة ، وذلك لإحساسنا بأن هذه الأبعاد الإبداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريقة (أصالة) ؟ وهل هي إضافة لما تم ابتداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهي نقلة أخرى وتوزيع جديد على ما كان قائماً من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للإبداع بما قدمه جيلفورد كخصائص للعلل البشرية البديع . ونحن حين نتأمل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة المصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نحض في نفس الطريق الذي اختطه من قبل جيلفورد ، حين صمم مقياسه ومحكاته التي أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعلل البشرية .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حاسامية مقولة كمحركات ، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقوم الخصائص الإبداعية في العمل الفني ، مع أماننا بوجود محركات أخرى

زهران ، هي المرونة . والمرونة هي إحدى القدرات الإبداعية التي كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، ونحن نتناولها في الأعمال الأدبية ، فلاناً نقول استنباطاً من كونها وصفاً للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفني أو المالك الإبداعي ، وهي تعني الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار في اجترار الفكرة السابقة ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوبة زوايا الرؤية وتنوعها وبطبيعة الحال فإنها من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة ، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقاً كبيراً ، فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، في مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهي نسبة تصل إلى ٧٣٪ .

وحين نتقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعي وهو للتلصق بالصور الأصيلة التي قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثني عشرة صورة أصيلة .

والأصالة التي نتحدث عنها في السياق الحالي تعني التفرد وعدم التكرار والملائمة لمقتضى السياق . وهي تتمثل في اثني عشرة صورة شعرية بنسبة ٧٧٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ، فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر في شرح الموضع وتقديم مزيد من التفاصيل .

أما إذا تناولنا على التمر الذي شرحها به شافير Schaffer من حيث هي أصالة التشبيه والاستعارة فلاناً نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التي قدمناها هنا . وهي في الواقع تصل إلى حوالي ثلاثين تشبيهاً أصيلاً .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التبادعات ، على طريقة سارنوف ميدنيك ، فلاناً نجد أن النسبة تصل إلى حوالي خمس عشرة صورة أصيلة ..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياساً أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

• التراكيب التشكيلية :

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة بما يعبر في مجموعته عن محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله ، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجاني . وتلك التراكيب التشكيلية مما يتنمى إلى البعد الجمالي من أبعاد الأساس النفسي للفعال .

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة ، والسبب في ذلك أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

قد يتاح لنا أرولقرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقاتها فى دراسات تالية .
أما فىا يتعلق بمواصلة الإجماء كبعد إبداعى فقد حاولنا أن نوظفه كمحلل لتقوم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن للصور التى بنها المبدع فى صله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى) . ومواصلة الإجماء ، كبعد سيكولوجى ، هو فى الأساس محور يخص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من الأعمال ، ولكن هذه الحركة تجدد طريقها كما رأينا فى صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموما والمبدع على وجه الخصوص .

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيد شق زهران إلى نهايتها ، وهى خيوط وان بدا أنها تقطعت فى بعض الأحيان إلا أننا كنا نتجافا فى القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الأتار والدماش ، وهى إحدى الخصائص الضرورية لكى يكون العمل الفنى مستوحذا على خصائص جاذبة للمتذوق ، على نحو ما ذكرنا فى رزنيات وجوزيف كورنارد عند حديثها عن خصائص اللغة التى يستخدمها المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الإجماء بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى ، حيث أن المواصلة تقتضى المعنى قلما إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تتقدم بشكل منطوق ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تبرع وتنقلات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع فى أسر التحجر اللغوى . أما الأصالة فيحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة ، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكى ينبو على المؤلف ويتخطى المعتاد ، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا أنتاجا إبداعيا .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الإجماء ، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال رحلة عدايه ، هذا البناء الفنى المنتم للمزج الأصل ، للتلحاح فى سبائه أو فى معانيه .

أما الأبعاد التشكيلية فى العمل فعمل الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، فمن الضرورى أن نتذكر أننا بأزاء عمل فنى واحد ذىبنة واحدة ، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الأبر .

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية المبدعة ، وإلا لما كانت فنا ، لأن ما يميز الفن عن الفكر المالحص هو تلك الأبعاد الجمالية (التشكيلية) . ولقد كانت

الخصائص الجمالية فى قصيدة شق زهران مباطنة وموازية تماما للأفكار القصيدة ، وهو ما ظهر أيضا أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعى .

ونستطيع أن نقول بإيجاز أن جميع الأبعاد الإبداعية والجمالية التى حاولنا استكشافها فى قصيدة شق زهران لم يكن لأى منها خصائص مستقلة ، ينفرد بها ، بعيدا عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى أن نحى كل الأبعاد ذات تماسك وإتحام حتى لنعثر فى السطر الشعرى الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية ، واللغة الملائمة لما ورد فى الأسطر السابقة ، والأضافة الجديدة المولفة توظيفا فنيا يندمج ما قبلها ويؤدى بشكل طبيعى لما بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل جهالات قصيدة «شق زهران» إلا أنها خطيرة على الطريق .

ولسنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوينا فى التقوم ، وإن كان يبدو موضوعيا إلى درجة معقولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقوم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، على أى حال ، كبيرة ، حيث إن الخلاف لن يعمد إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر تتلاقى ويمكن بقدر من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقوم ، أن تتلاقى تلك التروق ..

وعلى أى الأحوال فإن هذه الطريقة فى معالجة النصوص الأدبية مازالت فى مهدها تجو . وإذا كنا قد جرونا على شق طريق فى أرض مازالت غير مهيمة ، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول البحث فى القواعد والأصول والتظير ، قد آن الأوان لأن نختبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق ..

● هوامش البحث

١-سامل ، سميد (١٩٧٩) الكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة
٢-الدريد (١٩٦٦) بول فاليرى فى : الرؤيا الإبداعية : ساكل بولك وهيرمان سالتجر . نبذة مصر . القاهرة .

حنرة ، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٩٧٩) الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الرواية . الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

(١٩٧٩ ب) الأساس النفسى للعمال وسيكولوجية الإبداع الفنى عند الممثل (فى سامل ١٩٧٩)

سويت ، مصطفي (١٩٧٠ ، ١٩٥٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف القاهرة .

- Patnek, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought Amer. J. psycho L IV. 1.
- Richardson, A. (1969) *Mental Imagery*, Routledge and Kegan, London.
- Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (In version, p. creative. penguin Books).
- Rosenblatt, L. (1970) *Literature as Exploration*, Hemmen, London.
- Schoffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking. *Gift. Child. Quart.* 19, 2, 140.
- Sima, M. (1974) *Stimulating Creativity*, 1 Academic press, New York.
- (1975) *Stimulating creativity* 2, Academic press, New York
- Torrance, E.P. (1967) *Guiding Creative Talent*, prinitce Hall, New Delu.
- Wallas, G. (1927) *Art of Thought*, Harcourt, New York.

- سيمان، المجلد (١٩٧١) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، لمية المصرية للتأليف، القاهرة.
- كونراد، جوزيف (١٩٧١) هدف الفن الروائي في (صمان: ١٩٧١).
- لسان العرب (١٩٧٩) ج ٣، دار المعارف، القاهرة.
- معجم الفاظ القرآن الكريم (د. ت. ج) ١ المية العامة للكتاب، القاهرة.
- هلال، محمد فتحي (١٩٧٣) القصد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت.
- Arnheim, K. (1962) *Picasso's Guinica*, Faber & Faber, London
- Barron, F. (1966a) *Creativity and personal Freedom*: Vannostrand New York.
- (1968b) Create to be Free (in: Barron, 1968)
- (1961) Creative vision and Expression in writing and painting: in conference on the creative person, California University.
- Ghisellin, B. (1952) *The Creative process*, Amentor Book, New York.
- Guilford, F.P. (1971) *Structure of Human Intelligence*, McGraw Hill, London.
- Kestel, (1972) Imagery, amasurement of mind rediscovered. *Brit. J. Psychol.*, 632, 148.
- Katena, J. (1975a) Original verbal Imagery, (mimeographed).
- (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy, *Giffen child Quarter* (mimeographed)
- (1973) Creativity: concept and challenge, *Educ. Trend*, 8, 1, pp. 7-18



الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رومني

المناصرة على كأس الإنتاج مغلوب وشوكت متناقلة
توزيع مختلف الأصناف الأنيقة وبالأعداد
الواسعة ومن أجود الأمثانة خدمة الزبائننا الطائفة

- كسكركس مر
- ورق كلك ورسم
- أدوات كتابية وهندسية
- أوراق كتابية وطباعة
- أقلام حجر جاف ودرصاص
- المنقبات الورقية الفاخرة المتفلكة (بالقلم لونه نظيفة.. ألي)

تتوزع هذه الأصناف في جميع فروع الشبكة:

- فرع ستاندر وبتشيلند، شارع عبد الحادي ثروت
- فرع بيمافن: ١١، ساحة البرصة الجديدة المتفرع من ساحة قصر النيل
- فرع ناصيريون: ناصرية شارع بترية هـ ٢٩ بولس
- فرع البنية: شارع صرنا
- بملت فرمق الشركة بالمناظرة: الاسكندرية - فرمق القديس - فرمق البحري

إدارة العامة، القاهرة ٢٠، سد بترية ٢٠، ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠ / ٧٤١٢٢٠

رومني

يسرها
أن تعمل
عن

قِيمَةُ الْإِصْلَاحِ لَدَى الْمُبْدِعِينَ

ومنافذها في سير بعض الأدباء

الدكتور محمد الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هوبنيد (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا في أبواب غريبة . وربما بدا هذا جسيماً ، إلى حد كبير ، واقع الحال في مجال دراسات الإبداع ، فالنثاليون عاماً المأخوذة قد حطت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها المختلفة . ومع ذلك ، فلم تكن هذه الأفكار العظيمة بنأت عن تلك الأبواب الغريبة التي أشار إليها هوبنيد . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المتخصصين وغير المتخصصين واضحاً بشكل أعمق أحياناً ما تنطوي عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق ، من دلالة ومعنى عميقين .

وربما تبلت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث المختلفة على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرد الشخصية المبدعة وجرأتها ، تلك الغرابة المتعلقة بما تخطى به من قدرات ، وما تتسم به من سمات ، وما تتجسده من سلوك في إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وجرى بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا الطرد اللذين كشفت عنها بحوث الإبداع لا يمكن التغلب من شأنها بوصفها ملمحين مميزين لكل من يزاولون الأداء الإبداعي ، فقد مكّن كلاهما ، دون ما شك ، من الوقوف على صيغ الظاهرة الإبداعية ومناعتها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا ، أن فقدان التراث إلى دراسة من شأنها أن تلف على الجانب الذي يضفي دلالة وعمقاً على هذه الغرابة وهذا الطرد ، ألا وهو «قيم المبدعين» ، لم يفتح الفرصة للتعرف على الظاهرة في أعاليها ، وجعل المبدعين يبدو كأنهم أصوات ناشرة عن المحيطين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المفكرين .

وفيما يتعلق بالفتة الثالثة ، التي اقتصت بالجانب الدافعي ، كشف بارون (١١) عن حاجة البدع إلى نظام يدفع به إلى السعي نحو كل ما هو غير منظم بكيّة إعادة النظام إليه . وكذلك أورد مادي (٢٦ ، ٢٧) دافعين آخرين هما الحاجة إلى الجودة ، والحاجة إلى الجملة .. هذا بالإضافة إلى ما أوردته باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل الدفع إلى الإنجاز الذي يكشف عن نفسه في ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) ، والاستقلال (٣٠) وحسب الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعايير وقيمه .

وأخيراً فقد أتضح من خلال الفتة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن منه تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤) ، وفجائية تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الانتثال لهم لأهدافهم (٣٦) ، فضلاً عن انحرافهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

وإزاء هذا تبدو الصورة العامة التي خرجت بها هذه الدراسات بفتاتها الأربع موجبة بعدم تقاطق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التي غالباً عيّنات البيئة الاجتماعية العامة التي يتمون إليها . ومعنى آخر نقول : إن الصورة العامة التي ورث بها هذه الدراسات إنما تنطق بضعف الطبع الاجتماعي لدى المبدعين واتساعهم من الشخصية المتوالية للمجتمع الذي يتمون إليه . وقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظار المبدعين عن أنفسهم . ونظير المشئين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء المشئين (٣٥ ، ص ٨٧)

ومن ثمّ يمكن القول بأنه وإن أساحت هذه الصورة بحواجب عدة من البناء الشخصي لدى المبدعين ، فإنها جسدت في الوقت ذاته ملامح لم تنطق بتفردهم وغرابيتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة لهذه الغرابة وهذا التفرد ، الأمر الذي يحول دون الفهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادئة تنحو نحو التكامل الاجتماعي بالمعنى الذي أوضحته نظرية سويت في الإبداع .



وحقن يتبنى الوقوف بوضوح على ما أوجزت التلميح إليه ، وفي الوقت ذاته الوقوف على الرامي المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضي منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع . وشروعاً في هذا يمكننا أن نصف هذه الدراسات استناداً إلى محاور اهتماماتها في فئات أساسية أربع ، اقتصت أولاهها بتبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واقتصت ثانياً بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتناولت الثالثة الجانب الدافعي من الظاهرة الإبداعية ، وتعاملت الرابعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها في سياق نفسى اجتماعي .

وفيما يتعلق بالفتة الأولى، كشف جيلفورد وزملاؤه ، على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩) عن وجود بعض قدرات عقلية مثيلة لدعائم التفكير الإبداعي كان إوضحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، واللونة التلقائية ، والحساسية للمشكلات ، ثم أضيفت إليها قدرة أخرى كشف سويت النقاب عنها (٣٣) وهي الاحتفاظ بالأفهام . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العامل ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية في بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى التفرعية Convergent abilities كالذكاء التحصيل وما شابهه .

أما فيما يتعلق بالفتة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعي ، كانت أوضحها سمات التوزع (٥٤) ، والاستقلال (٣٥) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١) ، والميل إلى المخاطرة (٢٢) ، والميل إلى الانطواء ، وحسب الاستطلاع (٣٤) ، وتحمل المنحوس (١) ، وعدم التسلسل أو المجازاة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، والرايديكالية ، والتفرد من التقليدية ، والاتقار الاجتماعي Social divergencu ، والميل إلى التفرد ، وتأكيد الذات ، والمبادأة .

بمحدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتكشف دالات هذه القيم فيما تخليه على محضتها من اختيار لتوجه معين في الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو التوجه الذي يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية

والقيم يحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجرائياً على النحو التالي :
١ - اختيار أهداف معينة في الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف .

٢ - وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها الآخر .

٣ - الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من ميراث بقدر ما آلت إليه أو تؤثر إليه من إمكانية تحقيق القيم المحضنة أو عدم تحقيقها .

٤ - التعبير عن المظاهر السابقة في ظل بدائل متعددة متاحة تتضمن ، في انطلاق ما تتضمن ، ما يسير في اتجاه القيمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الانتقائية التي يستوحها مفهوم القيم .

٥ - إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجداني أو الجسمي الواضح حتى تكشف خاصية الالتزام فيما اختير من بديل معين ، ومن ثم التمييز بين اختيار له هذا المعنى واختيار آخر تخليه مواقف عارضة ، أو اهتمامات عابرة ، أو سمكيات مربية الزوال ، أو ظروف التعامل مع مقتضيات عامة لا تلقى من الفرد قبولاً إلا من حيث يقتضيه منطق التوافق والمجازاة .

٦ - كشف القيم عن نفسها في شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكاكهم إليها في المواقف المختلفة من الحياة ، وبمعنى آخر من حيث تشكيلها لأكثر عدد ممكن من الاتجاهات العميقة في مسار القيمة ، وكشفها عن تغيّرها بقدر ازدياد إمكانية الاحتكاك هذه أو تقلصها ، ومن ثم ازدياد هذه الإمكانية بالنسبة لقيم أخرى أو نقصانها .

٧ - إنه يحكم هذا المعنى الأخير تحتل القيم ذات الأهمية بالنسبة للفرد أعلى مواضيع نسقها القيمي ، وتحتل القيم الأخرى الأقل أهمية مواضيع أدنى في هذا النسق .

٨ - إنه يحكم تعريفنا للقيم على أنها نواتج أنواع من التفاعل الديناميكي بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة ، فإنه يمكن أن تتوقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة في نسق بعض الأشخاص يحكم ما

وقد بدت لنا إمكانية الوقوف على معنى هذه الظاهرة ومراعيها ، ومن ثم تبديد غرابة علقت بها وجعلت منها ظاهرة نشوز ، من خلال الاستئصال لما أوصى به ألامشا (٩) من ضرورة دراسة قيم المبدعين وأهدافهم ومراميهم . وقد أضفى على هذه الخطوة مزيداً من الشرعية ، ما افترضناه من ضرورة مواكبة التفرّد الذي تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة يتأشى مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لحقيقة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إكساب هذا السلوك صفة الانساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، وفاعلية القيم وعلاقتها الداخلية في التنبؤ بسلوك الأفراد والمجمعات . ومن ثم كان للموضوع الحالي أهمية ، وكان تناوله .

المعنى الإجرائي لمفهوم «القيم» و «الإبداع» :

ومن وحى هذا هذا تيد ضرورة المعالجة الإجرائية لمفهوم تناول الحلالي : القيم الخاصة للمبدعين ، والإبداع ، حتى يتحدد لمسارنا إطاره الإمبريق .

تعريف القيم : وبدلاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً لغموض يغلف معنى هذا المفهوم ، لم يكن ثمة بد من استعراض ما قدم من تعريفات إجرائية له بدت من منظرة منصوبة في ثلاث أبعاد :
١ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات .

٢ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية .

٣ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات والأنشطة السلوكية معاً .

٤ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها مر قبل محضتها .

وبالنظر في هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزايا في مقابل ما يورث في مواجهتها من اعتراضات وانظر في هذا ، (٢) ليان مدى إمكانية النفاذ في إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم .. بدا لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مازال منظراً يفتقر بدائله من حيث التمكن من دراسة القيم بطريقة فعالة وإن اقتضى الأمر تحيله في ظل تبنيه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإجرائية التي تمكن من النفاذ المباشر إلى هذه القيم .

واحتكاماً إلى هذا صيغ تعريفنا للقيم على أنها :

مفاهيم تخص بغايات يسعى إليها الفرد بوصفها غايات جديرة بالرغبة فيها ، سواء أكانت هذه الغايات تطلب لذاتها أو لغايات أخرى أبعد منها . وتتألف هذه المفاهيم من خلال تفاعل ديناميكي بين الفرد

بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جاهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء (١٨) .

سير المبدعين كمنافذ إلى استكشاف قيمهم :

وبهذا التحديد للمفهومين المعنيين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفها مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة المفترضة ، وتقدماً إلى استقراء الثرائى السيكلوجي لظواهره الإبداعية .. بدأ الباحث ، مع ذلك ، الافتقار الواضح إلى دراسات تميز بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذى استوجب أمام هذا الجذب الاحتياط على مصدر آخر شتى من خلاله هويات القيم المميّة . وقد ارتأينا في الوثائق الشخصية مصدر عون أساسى ، كما اتخذنا من التحليل الكيفى لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر عون أساسية لعلماء النفس ، وهم يصعد دراسة ظواهر يخلو المجال بصدها من النتائج الإمبريقية ، وأيضاً فإن اختيار الصيغة الكيفية من تحليل المضمون قد يكون في كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذا ما كان المراد كما هو الحال في هذا المقام :

١ - الكشف بشكل مسحي عما يمثل أبداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صدق ما استشف على المستوى الكيفى .

٢ - التعامل ديبالكىبياً مع ما ينضوى في هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التنقل بين ما يمكن استشفاه من معنى في هذه الوثائق وما يمكن أن يكون معقفاً له من خلال ما يتوافر من إشارات توحي بها بعض البحوث الإمبريقية .

وتزجاً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمجاور للتعامل الاستقرائى مع الوثائق ، وسنشير في هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاختيارات التى تملى علينا التعامل مع الأدباء في هذا المقام الحالى . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردى (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكافكا (٢١) .

هذا وتجدر الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق بلانها دون غيرها قد أملاه التعامل مع الوثائق التى تنتج ، إلى حد ما ، إلى جانب سرد الحياة ووصفها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على ديناميات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن بصدد الوقوف على دينامية البناء الشخصى للمبدع ومراحله .

لهم من محددات خاصة بوصفهم أفراداً ، وما يحيط بهم من متغيرات في إطار اجتماعى معين . وهذه القيم هى التى يطلق عليها اسم « القيم الخاصة » .

تعريف الإبداع : أما فيما يخص تعاملنا الإجراءى مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحددت صيغته لدينا في هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضواها أيضاً في فئات أوسع :

١ - تعريفات تركز على العملية الإبداعية ، أو الكيفية التى يدع بها المبدع عمله .

٢ - تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افراض أن هذه السمات ما هى إلا صيغ نفسية يدع المبدعون أحاسلهم في ظلها .

٣ - تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعي ، حيث يقف الإنتاج الإبداعي كمحرك للإبداع .

٤ - تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تتكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التى تنبض بقياس القدرات الإبداعية السابقة لإشارة إليها ، والتى أوضحت البحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية .

وقد أفضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذى يركز على العملية الإبداعية إنما ينافى به من قيل محضنيه الممكن من الوقوف على ديناميكية توظيف المبدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانات من حيث انتظامها في شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثانى منها ، وإن مكن من فهم الصيغة النفسية التى تتولد في إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما يجسده من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه موجهاً بمحوقات ومعايير تمكسها متغيرات حضارية واجتماعية ومنهجية ، تجمل من تبينه أمراً محفوقاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع الترتيبات الإبداعية على متصل مندرج تقارن من خلالها بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية .

ولذا هذا رأى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء الاختبارات السيكلوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من إمكانات الأفراد وما ينشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة - العلمية والحلقة - من صلاحية هذا المؤشر ، وما استبان منها من انتظام القدرات التى يجسدها هذا الأداء في شكل توزيع اعتدال

قيمة الإصلاح لدى المبدعين

من وسعي استقراء الوثائق الشخصية

«إحدى قيم المبدعين الخاصة»

هذا إنما يخطط طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والحوارج بشكل تكسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة.. كل هذا لكي يتسنى له في النهاية استعادة «النحن» من خلال جذب الآخرين إلى عالمه وليس الانتظام في عملهم، أو بمعنى آخر— أن يطابق في النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة. وهذا المعنى يتحدد مرامي العمل الإبداعي، في منظور سوفيت، بوصفه محاولة هادئة، يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد يرتضيه الأول.

وتتطوى هذه النظرية في الحقيقة على إمكانات غير محدودة ولعل إحداها إمكانية استيعابها لتنتاج بارون، مضيئة إليها ما صعب على بارون نفسه أن يضيفه لكي تكسب نتاجه دلالة وعمقاً. ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة، الذي أوصى إلى بارون بما أسماه «الحاجة إلى النظام» ، تلك التي يرى المبدع من خلالها إعادة النظام، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسمي إليها المبدع، وهي الصورة التي يرى من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقق بينه وبين الآخرين، ألا وهو إطار النظام.

وبإدراك هذا الانسواء لتنتاج بارون في إطار نظرية سوفيت في الإبداع، وبتمثل للنظير الأساسي لهذه النظرية في العملية الإبداعية ودينامياتها على أنها عملية تستند إلى أعمق مكونات الشخصية وأشدّها نزوعاً إلى الاتزان وهي القيم، وكذلك يتشتمل ما يطرّحه سوفيت في نظريته عن مرامي العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» في صورة يتحقق من خلالها إضفاء معانٍ ودلالات جديدة على إطار التلاقق مع هذه النحن— بإدراك ذلك كله يتسنى افتراس قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح.

إن وجود مثل هذه القيمة في بناء المبدعين القيمي يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة «والنحن»، مادام عالم «النحن» عالماً يوحى دائماً بالقابلية للإصلاح لن يقدرهم، بحكم ما لهم من قدرات متميزة، الإحساس بإمكانات الإصلاح فيها هو قائم. وكذلك فإن افتراس هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التي تحكم معظم الأشخاص، والتي يطالبون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هي، فهو يرفض هذا مرتضياً، فحسب، صيغة التكامل التي تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه. والتساؤل الذي يبق بعد هذا إنما ينحصر بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المقترحة في حياة الروائيين ومدى وعيمها بوصفها محمداً لسوئهم وأهدافهم، فربما كان في هذه الخطوة ما يمكن من إضفاء مزيد من الشرعية على صحة افتراس هذا البعد بوصفه بعداً قيمياً.

ويبدأ بوماسي هاردي، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح، سواء في رفاقة مشاعره تجاه ما يعين من أحداث، ورغبته في

لقد كشف بارون (١٢، ١٣، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين، اشتعلوا فيها اشتعلوا على روايتين، حتى تفضيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة. وبين بارون، نتيجة لذلك، افتراس وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام، مرشداً في هذا بتضمنات ودلالات بعيدة المدى.

هذا وقد أشار بارون (١٤)، وهو بصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين، إلى ما أسماه بافتتاح المبدع على اختيرة غير العقلانية. وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استغراق في أنشطة العمليات التي تدير صورته من الأحلام إلى الرؤى التراسندنتالية.

ويمن للمره، وهو بصدد مطالعته لما يكشف عنه بارون من نتائج، أن يتساءل عن مدى دلالة ما توحي به وعمقه، أو بمعنى آخر— إلى أي حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسببولوجية المبدع من حيث هو مبدع، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامي العمل ودينامياته. ويبدو من خلال ما يطرّحه بارون من تفسيرات أن منظوره في النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى النظام واحدة من دوافع المبدعين المهمة، دون أن يقصّر في منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانكساراته على العمل الإبداعي ورمائه.

ومع ذلك، فربما بدأ بالإمكان استشفاف المعنى الكامن في نتائج بارون إذا ما أمكن التقدم بهذه النتائج إلى الإطار الذي صاحبه سوفيت لنظريته في العملية الإبداعية (٥)؛ فقد صيغت هذه النظرية في إطار علاقة المبدع بمجتمعه. أو بمعنى آخر— في إطار العلاقة بين الأنا والنحن، التي تسمى فيها دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل؛ ذلك التكامل الذي يتهدده الصعد عندما تشعر الأنا بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل النحن، أو عند إحساسها بجوارب في الواقع لا ترتضيها.. وحينئذ تتحول النحن إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرين» بعد أن كانت كلانها شكل وحدة واحدة قوامها التكامل.

ويحدد سوفيت بداية العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين أنه والآخرين، أو بمعنى آخر— إحساسه بفقدان التكامل مع النحن، الأمر الذي يدفع به إلى حالة من التورتع والمحاوّل التغلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة. والمليدع في سعيه

قيمة الإصلاح وتناقل ذلك إلى سير بعض الأدباء

إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق ، فلين الفن في كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعندى أن الفن إنما يكون في التحلل هذه العيوب أساساً لحال لم توه الأضرار بعد ... (ص ١٩٦) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم في الإيمان بإسكانات القرد وقدرته على تحقيق المعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله :

« إن ما يصنعه الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات بما تصنعه الطبيعة غير الرواية ... » (ص ١٩٩)

ويعبر في موضع آخر عن هذا المعنى أيضاً في قوله : « إننا (بني الإنسان) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم نخط ببال الطبيعة حين صاغت قوتنا ؛ ولذا فإن الطبيعة لم تهين هذه القوانين قدراً كالياً من الولاء والطاعة ... » (ص ٢٧٣) .

وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران فيما يشعر به من وجود شيء ما بداخله مازال يترولى بالبروغ ، قد يتسنى له من خلاله أن يقول كلمته التي يريد بها . وهو يعبر عن ذلك في قوله :

« ... نحر في ساعات أرى فيها كل ما كنته حتى الآن لفرضاً في فصول . لكن أشعر أن في كل كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لي بال حتى أنطق بها ، لكن أحاول المستحيل عندما أحاول أن أفرغ زبدتي حيائي في كلمة أو كتاب . لكنني لابد من أن أحس قلبي في أمثال الساكنة لتتق في ما فيها ، ولو بعض ما فيها . وماذا عسلي أن أفعل غير ذلك ؟ ... » (٧) ، (ص ٢٧٠) .

وتطوّر المحادثات التي أجراها جوستاف مع كالفا (٢١) على عنصرين أساسيين يشكلان بعدى قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوحدة المشكلات التي يترجم بها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسئولية في خلق صورة أفضل لهذا العالم .

ويتجلى هذان العنصران لديه في شعوره الواضح بالمشكلة الشديدة نحو العالم الذي يعيش فيه ، فهو يقول معبراً عن هذا :

ولا يوجد في العالم ما يسمى بالصلفة .. فالصلفة هنا (بالمس كالفا الجانب الأيسر لوجهه) . توجد الصلدة في رؤوسنا فقط ، في إدراكنا المغمدة .. فهي امتكاسات قصور معلوماتنا ، فكيفها عند الصلدة هو كفاف عند أنفسنا . (ص ٥٧) .
ويعبر عن هذا في موضع آخر قائلاً :

« إذا ما ألقيت حجراً في نهر فإنه يتأني من ذلك تتابع من الموجات . ولكن معظم الناس يعيشون دون شعور بالمشكلة التي تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء » . (ص ٧٦) .

تغير واقع لم يكن راضياً عنه ، أو في اتجاهه الإيجابي الذي كانت ترجمه أعماله الأدبية ، التي كانت ترمي إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعيشه ، أو في إيمانه بالقدرة وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

فن حيث إحساسه بالمشكلات تشير إلى ميل إلى عبارة كتبها هاردي يقول فيها : « كيف يفسحك الناس وسط دواعي التماسه ... » وشبهه بهذا أيضاً قوله :

« ما كان المرء ليحسك قط لولا أنه نسي موقفه ، أو لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الفسك معناه العمى - إما عن الله ، وإما عن اختيار ، وإما عن حادث » . (ص ١٩٢)

وإن رد على سؤال وجه إليه ، يختص بما إذا كان ينبغي للأدب أن ينال تكريم الدولة أم لا ، قال : « قد يكون من أفعى الأمور إلى الاحتياط أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكن لا أفرى كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مرضي ، ذلك أن الأعلام في تحقيقاتها إنما تكشف عن أرواح ساعطة على الحياة ، في حين تميل النظم ببطيئة الخلال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هي ... » (ص ٤٥٥) .

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردي حتى في طفراته المبكرة ؛ فما يذكره عن طفولته « أنه كان لدى الصبي سيف خشبي صنعه له أبوه ، فغمسه في دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير في الحديقة ويصيح : حرية التجارة أو الدم » (ص ٤٦ - ٤٧) . وقد كان يعبر بهذا عن مشاركته في ثورة الاحتجاج على قانون الحبوب . ويظهر توجه هاردي الإصلاحى أيضاً في ما كان يطرعه على نفسه من تساؤل مفاده « تقول إميل : « كيف يحقق غاية ملموسة من جهوده الأدبية ... » (ص ١٥٠) ، وفيما كان يعترض به على « إيسن » الذي كان يرى أن المسرح لا ينبغي له أن يهدف إلى التعليم ؛ فكان هاردي يعترض على ذلك بقوله :

« إن الكاتب مخفي في ذلك ، ينبغي أن يعلم (المسرح) ولكن المستعمل ينبغي ألا يلاحظ أنه يعلم ... » (٣٧٨ - ٣٧٩) .

وتظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً في أول قصة كتبها وكان يعني نشرها (الرجل الفقير والسيدة) . فهذه القصة ، كما يقول عنها الناشر ، عبارة عن « مهجاء مسرحي شامل لطبقة النبلاء والأعيان ويجمع لندن رجوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، وإصلاح الكنائس ، والأخلاقيات السياسية والمزلية عموماً . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هي أفكار شاب متحمس لإصلاح الكون ... » (ص ١١٣)

وعن رسالة العمل الأدبي يورد أيضاً ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتصل في مواجهة الواقع والتعامل الإيجابي معه بنية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول :

من افتقاد أى مقاييس أجنبية أو محلية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس ينضج بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث في تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر لهذه القيمة من وحى استقراء سير المبدعين المشار إلى بعضهم في هذا السياق ، كما حكمه أيضاً في تحدّده لشكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن حُصِّن من تعريف اللقيم ، وما اصططلحنا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس في صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفاتها بالشروط السيكمترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختيار) والصدق (الصدق العاملي) . فقد وصل معامل ثبات الاختيار إلى معامل مقداره ٠.٩٢٧ ، كما كشف التحليل العاملي الذي أجري على بنود الاختيار عن عدد من العوامل جسّمت ما افترض من أبعاد تنظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التي اشتمل عليها المقياس البند التالي :

– تكسب الحياة معناها من خلال :

– توليد الفرد لملاقاته مع الآخرين .

– محاربة بغض الأفكار السائدة غير المنطقية .

– التمتع بما فيها من جوانب سارة .

وبحصل للمقوص على درجة على البند ، إذا اختار المبدّل الذي يسير في اتجاه القيمة ، كالمبدّل الثاني في المثال الإيضاحي السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد المبدّلين الآخرين .

مقاييس الإبداع :

تضمنت بطارية الدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثني عشر اختباراً للإبداع بناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهي : الأمثلة ، والطلاقة ، والروية ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالأمثلة . وهذه الاختبارات هي : عناوين القصص (أمثلة وطلاقة) ، والاستمالات (طلاقة وروية) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالغاز (أمثلة) ، والاستمالات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والنتائج البعيدة (أمثلة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالأمثلة ١٥ شكل ، والاحتفاظ بالأمثلة ٢٥ لفظي ، والاحتفاظ بالأمثلة ٣٥ لفظي . وقد استعملت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأول من بطارية جيلفورد للإبداع .. نظراً لما كشفت عنه الدراسات المحلية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية في البيئة المحلية (٦)

وينطق بهذا المعنى أيضاً في قوله :

« إنه يمكن أن أولئك كل شيء ورائي إذا ما أمكنني أن أصنع حياة ذات معنى واستقرار وجمال » . (ص ٢٧) .

وأخيراً فرمنا أشار الشاعر الذي كان يردد – مأخوذاً عن أبراهام لنكولن – إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو « ليس هناك شيء مستقر بشكل نهائي إلا إذا استقر في عدالة » . (ص ٧٦)

ويبدو من خلال استقراء حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محورا دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن تعدها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسّمت عناصر هذه القيمة لديهم فيما يلي :

١ – إحساسهم بوطأة المشكلات التي يترعرع بها عالم الإنسان ، ووراثتهم الشديدة في التعامل معها كما لو كانت مسئولة تخليص البشرية منها منوطه بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ – إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى فيما يبدو للآخرين غير مفقود إليهما . ويبدأ هذا الإحساس بمثابة الركيزة التي على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ – إيمانهم بإمكانية الفرد ومسؤوليته وقدرته في إضفاء معنى على العالم ، ومن ثم الثقة في هذا الفرد وفي أحكامه الخاصة ، والشعور بالعماس الواضحة إذا لم ينضج هذا الفرد بمسؤوليته على النحو المأمول منه .

٤ – تعاملهم الإيجابي مع مشكلات العالم وقضاياه من منظور عالمي شامل ، سواء كان هذا التعامل في صورة أعمال إبداعية يقومون بها أو في تكوين وجهات نظر شخصية في هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التي يتبنونها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ – توجهم الدائم حيال الإصلاح وقضاياه مع التضامن الإيجابي من جانبهم مع ما بذله من جهود رامية إليه .

التحقق الإيميني من وجود قيمة الإصلاح في بناء المبدعين

(إجراءات الدراسة)

الأدوات المستخدمة :

تصميم مقياس لقيمة الإصلاح : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين الوجداني ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه

نتائج الدراسة

الارتباط البسيط :

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأولى ، المشتملة في الوقوف على معال الارتباط البسيط بين الأداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائية بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح فيما وراء ٠.٠١ ، الأمر الذي يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح في بناء اليلدعين النفسى بوصفها صيغة وجدانية أساسية .

جدول (١) معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح	
معاملات الارتباط	مقياس قيمة الإصلاح
٠.٤٨	عناوين القصص (طلاقة)
٠.٣٧	عناوين القصص (أصالة)
٠.٣١	الاستعمالات (طلاقة)
٠.٢٩	الاستعمالات (مرونة)
	رؤية المشكلات (حساسية)
٠.٠٢	للمشكلات
٠.٥٤	الألفاظ (أصالة)
٠.٣٩	الاستعمالات غير المتجانسة (مرونة)
	التعلم الاجتماعية (حساسية)
٠.٥٤	للمشكلات
٠.٥٠	النتائج البعيدة (أصالة)
٠.٢٧	تسمية الأشياء (طلاقة)
٠.٢٩	تسمية الأشياء (مرونة)
	الأدوات (حساسية)
٠.٤٩	للمشكلات
٠.١٥	الاحتفاظ بالأشياء ١، شكل .
٠.٢٠	الاحتفاظ بالأشياء ٢، لفظي .
٠.٢٧	الاحتفاظ بالأشياء ٣، لفظي .
٠.١٠٢ دالة عند ٠.٠٥	
٠.١٣٣ دالة عند ٠.٠١	

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهي التي قام بتصميمها سيوف وصنفت

مخرج .

عينة الدراسة :

لقد شملت عينة الدراسة في مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات النظرية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط أعمار هؤلاء الطلاب ٢٢.٧١ عاماً بانحراف معياري مقداره ٣.٨٣ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقياس الإبداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى الوقوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقياس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، ويعنى آخر ارتباط درجات الأفراد على مقياس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملت الحقيقة التي سبق أن أُلحنا إليها ، ألا وهي انتظام القدرات الإبداعية في شكل توزيع اعتدالي بين الأشخاص ، وما تنطوي عليه هذه الحقيقة من مسلمة أساسية مقادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جواهر الأفراد العاديين وذوى الإجهازات الإبداعية على السواء .

المعالجة الإحصائية :

تحدد الإجراءات الإحصائية المحققة لأهداف للمقام الخلى على النحو التالى :

١ - حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقاييس الإبداع .

٢ - تحليل التباين ذى الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أفضى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين .

٣ - حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء في كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن الوقوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . ويجدير بالذكر أن مرادنا من المتوسطين الإحصائيين الثانية والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقاييس الإبداع ، في درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح بعد انتظامها
في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
اختبارات الإبداع ، وقم : « المثلة لدلالة الفروق في الأداء .

مقياس قيمة الإصلاح اختبارات الإبداع	قيمة الإصلاح		
	مرتفع	متوسط	منخفض
اختبار عاوين القصص (طلاقة) .	٢٦٨٤	٢١٧٦	١٩٥٥
اختبار عاوين القصص (أصالة) .	٢٥٤٧	٢٢٥٦	١٩٠٦
اختبار الاستمالات (طلاقة) .	٢٤٧٠	٢٢٥٢	٢٠٥٢
اختبار الاستمالات (مرونة) .	٢٤٢٧	٢٢٧١	٢٠٢٤
اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) .	٢٧٥٠	٢١٣٦	١٨٨١
اختبار الأفكار (أصالة) .	٢٦٣١	٢١٩٩	١٨٤٣
الاستمالات غير المتادة (مرونة) .	٢٦٣٣	٢١٩١	١٩٩٥
اختبار العظم الإنتاجية احساسية للمشكلات) .	٢٧٥٩	٢١٠٦	١٨٨١
التائج البعيدة (أصالة) .	٢٧٥١	٢٢٢١	١٩١٦
تسمية الأشياء (طلاقة) .	٢٦٠٤	٢١٥٧	١٩٩٦
تسمية الأشياء (مرونة) .	٢٤٩٠	٢٢٣٥	٢٠٠٥
اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات) .	٢٦٢٣	٢١٩٦	١٩٣٧
الاحتفاظ بالأجاء (١) شكل .	٢٢٩٠	٢٣٣٧	٢٠٣٠
الاحتفاظ بالأجاء (٢) لفظي .	٢٣٤٥	٢٣١١	٢٠٥٣
الاحتفاظ بالأجاء (٣) لفظي .	٢٤٣٧	٢٣٠٤	٢٠٠٥

$$37.7 \text{ درجة حالة عند } 0.1 \text{ ، } 37.4 \text{ حالة عند } 0.05 \left\{ \begin{array}{l} \text{د. ح. د.} \\ 36.9 \end{array} \right.$$

تحليل التباين :

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم F والخمس عشرة (غياً بعد ٠٠١) الخاصة بالفروق في درجات العينة على مقياس الإصلاح في ظل انتظام درجات العينة في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر .

ومن الواضح أن ما توضحه قيم F من مؤشرات لا يتسنى الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم D « المثلة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة . وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات

وزاها هذه الإشارات التي تبحت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى ، التي كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعي والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، كان من الضروري أن تبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم في ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي . ومن ثم قنا بإجراء تحليل التباين ، حيث تم تصنيف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعي : مرتفع ومتوسط ومنخفض ، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر ، ورصد درجاتهم المتناظرة على مقياس الإصلاح . وقد تلا ذلك حساب قيم F ، التي يناط بها الكشف عن معالم صورة التباين ، والتي يوضحها جدول (٢) .

جدول (٣)

قيم دة المطة لدالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح
كما تتنظم في إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من
الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

مقياس قيمة الإصلاح			
اختبارات الإبداع			
٣، ٢	٣، ١	٢، ١	
٢٨٩	٠٠٠٠٨٣٩	٠٠٠٦١٠	اختبار عناوين القصص (طلاقة).
٤٣٧	٠٠٠٠٧٠١	٠٠٠٣٤٩	اختبار عناوين القصص (أصالة).
٢٤٩	٠٠٠٠٤٦٠	٠٠٢٤٠	اختبار الاستعارات (طلاقة).
٣٠١	٠٠٠٠٤٥٣	١٧٨	اختبار الاستعارات (مرورة).
٣٤٠	٠٠٠١٠٤٥	٠٠٠٨٠٢	اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات).
٤٥٢	٠٠٠٠٩٤٠	٠٠٠٥٦٠	اختبار الأفكار (أصالة).
٢٥٣	٠٠٠٠٧٠٣	٠٠٠٥١٠	الاستعارات غير للمادة (مرورة).
٢٩٨	١٠٠٦١	٠٠٠٨٧٢	اختبار النظم الإبداعية (حساسية للمشكلات).
٤١٥	١٠٠٣٩	٠٠٠٦٣٧	التأليف البعيد (أصالة).
٢٠٣	٠٠٠٧٠٣	٠٠٠٥٣٦	تسمية الأشياء (طلاقة).
٢٨٢	٠٠٠٤٦	٠٠٠٢٩٨	تسمية الأشياء (مرورة).
٣٣٧	٠٠٠٩٩	٠٠٠٥٦٢	اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات).
٣٠٩	٠٠٠٣٠٩	٠٠٠٥٣	الاحتفاظ بالأجاء (١) شكل.
٣١٣	٠٠٠٣٢٠	٠٠٠٣٨	الاحتفاظ بالأجاء (٢) لفظي.
٣٥٩	٠٠٠٥١٥	٠٠٠١٥٠	الاحتفاظ بالأجاء (٣) لفظي.

٠٠ حالة عند ٠٠٢

٠٠٠ حالة عند ٠٠١

الذي نختاره لقيمة الإصلاح ، ألا وهو إحساس البدع بوطأة المشكلات
التي يزعم بها عالم الإنسان ، وراحته الشديدة إزاءها .

٠٠ مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسي الذي استمدناه من استقراء حياة
بعض المبدعين ، من أشرنا إلى ثلاثة منهم في هذا المقام في مجال
الأدب ، في قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين
الوجداني . وقد تسنى لنا من خلال معالجتنا الإمبريقية التحقق من هذا
الفرض .

ويبقى لنا بعد هذا أن نتبين :

١ - ما تمكسه هذه النتائج من معان ودلالات فيما يخص
بسيكولوجية البدع ، وما أشرت إلىه في بحث سابقة من نتائج غمضت
دلالتها في حينها ، ألا وهي غرابة البدع وغبابة بانه النفس .

وبين جدول (٣) قيم دة المطة لدالة الفروق بين المتوسطات
المختلفة الخاصة بالأداء على مقياس الإصلاح في ظل انتظامها في إطار
الأداء على اختبارات الإبداع المختلفة . ويكشف النظر إلى هذا الجدول
عن وجود فروق ذات دلالة في الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين
المجموعات الثلاث التي انتظمت العينة بعد تصنيفها إلى مستويات للأداء
الإبداعي استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر . وقد كانت
هذه الفروق في الأداء من الكبير بحيث أبانت عن دلالاتها في إطار
المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر : للمستوى الأول
مقارنته بالمستوى الثاني ، والأول بالثالث ، والثاني بالثالث ، في صالح
الأداء الإبداعي المرتفع .

هذا ونجد الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً في إطار
الأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها في حالة الأداء الإبداعي على
الاختبارات الأخرى . وهذه النتيجة تلور بشكل واضح البعد الأساسي

تتعامل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلوكه المعرفى عطفة عن الصيغة التى تحكم توجهاته القيمية ، كأن ننصو على سبل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمفارقة والاستقلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الامتنال والإذعان ، خصوصاً في ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر .

نحو قيمة الإصلاح :

أما فيما يخص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح في بناء المبدعين القيسى ، فإننا نجد متافذ إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه المسئلة الثانية التى أشرنا إليها وشيكاً ، وهى أن القدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعى ، للقيمة الإصلاح إنما تبرز تصيراً عن سعى الفرد نحو تحقيق الذات . ذلك لأن طابع التنشئة الذى يحكم المبدع في مقتبل حياته طابع يشتمل على التوجيه لا الضغط ، والتشجيع على المفارقة لا التقليد والمجازاة ، والتشديد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناخ يساعد على التصير من إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف عطفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور عطفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والانجاء الغالب على هذا النوع من التنشئة هو استخدام أسلوب الدفع الاكتدالى إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة في هذا بأيدولوجية خاصة ، تلك الأيدولوجية التى تقر شرعية أن يكون للفرد سبله وأهدافه الخاصة في الحياة من واقع البصير بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التنشئة الذى يسود في مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبيعى أن تضطهد هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك في حال مواجهة الأفراد المبدعين بمشئين

٢ - الكيفية التى تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه في بناء المبدعين الوجدانى .

وبدأً بالثقفة الأولى فإنه في ظل ما انتبته إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يعمرون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصبح من اليسر علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث المختلفة من قيام رغبة لدى المبدعين في التعاميش مع الثقافتين وعدم التأكد (١٧) ، وفى التغلب على طغيان المجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيها يراه الآخرون واضحاً (٣٤) ، ص ٢٨ - ٢٩ ، وفى مساعلة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذى يكشف عنه المبدعون ، والذى يحدون عجزهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيله لا الهروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكاناتهم وما يرتبط بهما من بحارة العصب ، وتبنى المبادئ الديمقراطية ، والانجاء نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢) ،

ص ٢٩ ، والشجاعة في إدراك البون الشاسع بين ما هو كائن حتى وما يجب أن يكون (٢٠) ، ص ٣١ ، والحساسية الواضحة لكل ما يبدو غير عادل في طبيعته ، مع الإيمان بشرعية أحكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والتزوية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تفسير هذه النتائج كما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المفارقة وعدم المجازاة ، وما إلى ذلك من سمات تبدو غريبة في السياق الاجتماعى الذى يعيش المبدع في كنفه .

وتفسير نتائجنا لدينامية البناء النفسى للمبدع أنها تحمل في طياتها بسلمتين أساسيتين هما :

١ - إن الأداء الإبداعى ، من حيث هو أداء يتسم بالنفاذ والتمسك ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصاً وأن طبيعة هذا الأداء تحتم للمفارقة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الانقراض إلى الدعم الخارجى في أغلب الأحوال .

٢ - مادام محتماً أن يكون الأداء الإبداعى محكوماً بصيغة تيسره ، فلا بد أن يكون لكلهما (الأداء والصيغة الميسرة) مسار واحد ، يتطابق فيه بشكل تفاعل ، بحيث يقرب كل منهما على أعمق أحدهما الآخر . ويمثل هذا المسار هو نمط التنشئة الذى حكم الفرد في نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ، فالقدرات الإبداعية هى انعكاس جزئى فقط معين من أغطاش التنشئة ، تنمو في إطاره إمكانية الفرد الإبداعية . وهذا النمط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة إذا ما كان لهذه الإمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤثراتها .

وهذا التصور إنما يفسى صفة الدينامية الواجب انفرادها على شكل التفاعل بين القدرات والتوجهات القيمية ؛ فكما تملى هذه القدرات توجهاتها ، تنود هذه التوجهات . فتساعد ببلورها على إبراز القدرات وتدفع بها نحو المزيد من الانماء . ومفاد هذا هو أننا لا نستطيع أن



وما إن يضع الفرد قدمه في هذه المرحلة حتى تترجم نوازع الإصلاح لديه في معان محددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسيابي عام . وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعي عملاً هادفاً يسعى - على حد قول سويت - إلى التكامل مع النحن في صورة يرتضيا المبدع ، وفي إطار ترتضيه آناه .

وجعل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمسح عن واقع قوى لدى المبدع لأن يخرج ما بداخله في ظل مواجهة مع واقع يبنى كلف ما بهذا السائل ، وأن هذه القيمة تشكل لديه على مراحل ثلاث ، المرحلة الأولى التي يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكناً إياه من أن ينطق باهتماماته ويصاغت معها . ثم ينتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقي فيها بمنشئين متدربين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعي معوقاً له وليس ميسراً لإبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يعتصم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه في هذه المرحلة اتجاهات الإصلاح ، التي تجد منافذها في المرحلة الثالثة التي تولفت فيها هذه الاتجاهات في موضوعات يمتدح فيها المبدع في التعامل معها إطلافاً لإمكانات الفرد من سيطرة القيود المفروضة عليه . وهذا هو ما يعنيه رسل (٣) في قوله مأثورة له لنحنم بها حداثتنا وهي :

«إن الإنسان يصل إلى حريته لا عن طريق إطلاق العنان لتواضعه ، ولا عن طريق الاستسلام للصلابة بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إخضاع قوة الإصرار في الإنسان لخدمة غرض عام»

هوامش البحث

- ١ - إبراهيم عبد الشافي الأصاغة وعلاقتها بأسلوب النظمية ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة) .
- ٢ - حسين الدين أحمد ، القيم الخاصة لدى المبدعين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة) .
- ٣ - رسل ، وترتد ، سقيا للثانية ١٨٧٢ - ١٩١٤ ، ترجمة عبد الله حافظ وقنبرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .
- ٤ - رمزي (تامر) ، عوامل النشأة الاجتماعية بوصفها متغيرات سيكو موسيولوجية في علاقتها بالقدرة الإبداعية لدى الإثبات ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة) .

متعددين ، كالأفكار والمدرسين ووكلاء النشأة في المجتمع بصفة عامة ، على حد تعبير ديوبين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توقعات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تتضمن أبسط التزاماتها الطاعة والاحكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً للإثابة والعقاب تصبغه للمواصفات الاجتماعية بظاهرها .

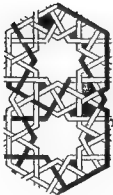
وهنا يواجه الفرد (الذي نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابي مع كل ما من شأنه أن ينشئ اللات وإمكاناتها) أول حقبة أساسية في طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد في معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذي تمثل طريقه رغبة الفرد في التعامل مع إمكاناته وإن عني ذلك المقارعة ، وتنميط الآخرين ومسايرتهم التقليدية التي تفرض الامتثال . وتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يخسر نفسه فيه من خلال ما يبيته لنفسه من صلابة تحول بين نفاذ الواقع الخارجي بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات وإمكاناتها .

وتتأتى هذه الصلابة من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المبادئ ، وتتضمنهم نفس التوجهات ، والثبات بالذات من الآخرين الذين يتباينون عنها في هذه الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى تجربة مركب من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات في الواقع المعاش .

ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤتمنة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تُلغى إحساسه بالمشكلات ووطأتها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات في حقيقتها ما هي إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحدد أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المترص بذاته وإمكانية انطلاقها . والصلابة التي يتبناها المبدعون في هذا هي مزيد من تنمية ذواتهم وإمكاناتها بُغية العثور على أفضل المسارات لها في حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الحالة لدى المبدعين وتأخذ شكل الشعور بالهزلة والافتراق عن محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يمثلونها فتدفع بهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . ويحدث هذا تبرز المرحلة الخامسة التي يلتقي فيها ، بشكل مرشد ، ما بداخل المبدع مع ما هو خارجها . بمعنى آخر توظيف إمكانات هؤلاء الأفراد النضلية والوجدانية مع موضوعات تمنحهم الإحساس بأنهم في حركة وفعل ، وبأنهم يتحركون نحو الانتماء الإيجابي بالمآل الآخرين . والمقصود بالانتماء الإيجابي إعادة تفسير الواقع الاجتماعي بصورة راديكالية .

29. Pine, F., «Thematic Drive Content and Creativity», *Journal of Personality*, 1939, 27, pp. 136-151.
30. Roe, A., «A Psychological Study of Eminent Psychologists and Anthropologists and a Comparison with Biological and Physical Scientists», *Psychological Monograph* 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5
31. Rogers, C.R., *Toward a Theory of Creativity*, in P.E. Veron (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151.
32. Rosenberg, M., *Occupation and Values*; Illinois, The Free Press, 1957.
33. Soueif, M. I., *Tests of Creativity*; Review, Critique and clinical Implications», *Annals of the Faculty of Arts, Bin-Shams University (Cairo)*, 1959, Vol. 5, 19-43.
34. Stein, M. I. «Creativity», in E.F. Borgatta and W.W. Lambert (Eds.), *Hand - book of Personality Theory and Research*, Chicago, Rand, Mc Nally, 1968, pp. 1-96.
35. Taylor, C.W.C. Ed.), *Creativity; Progress and Potential*, N.Y.: Mc Graw - Hill Inc., 1964.
36. Torrance, E., *Guiding Creative Talents*, New Delhi: Prentice - Hall of India Private Limited, 1969.
37. Weaver, W., «The Encouragement of Science», *Scientific American*, 1958, Vol. 199, p/b. 3
38. Weisberg, Paul S., «Environmental Factors in Creative Functions», *Archives of General Psychiatry*, 1961, Vol. 5, pp. 554-564.
39. Yankelovich, D., «The New Naturalism», *Dialogue*, 1973, 4, pp. 27-32.
40. سريث (مصطفى أ.) ، الأسس النفسية للإبداع التي في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠ .
- ٦ - محمود (عبد الحليم) ، الإبداع والشخصية : دراسة سيكولوجية ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ .
- ٧ - نسيمة (ميخائيل) ، جيران خليل جبران ، بيروت : مكتبة عبّاد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٥١ .
- ٨ - هاردي (الفرس إسلي) ، حياة فرانس هاردي ، ترجمة عثمان نوية ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٦٦ .
9. Alamsah, W.H., «The Conditions for Creativity», *The Journal of Creative Behaviour* 1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.
10. Alexander, F. (Neurosis and Creativity», *American Journal of Psychoanalysis*, 1964, Vol. 24, pp. 116-130
11. Barron, F., «Some Personality Correlates of Independence of Judgments», *Journal of Personality*, 1953, Vol. 51, pp. 287-297.
12. , «The Disposition Toward Originality», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1955, Vol. 51, pp. 478-485.
13. , «The Psychology of Imagination», *Scientific American*, 1958 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.
14. , «The Creative Personality akin to Madness», *Psychology Today*, 1972 (Jul.), pp. 43-44 & 84-85.
15. Burt, C.I., «Critical Notices» in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216
16. Dublin, B.R.; and Dublin, R., «The Authority Inception Period in Socialization», *Child Development*, 1963, Vol. 34, pp. 885-898.
17. Feibleman J.R., «The psychology of the Artists», *Journal of Psychology*, 1945, Vol. 19, pp. 165-189.
18. Guilford, J.P., «Traits of Creativity», in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.
19. *The Nature of Human Intelligence*, N.Y.: Mc Graw Hill, 1971
20. Hampden - Turner, Ch., *Radical Man: The process of Psycho - Social Development*, Cambridge: Schoen kman Publishing Company, 1970.
21. Janouch, G. *Conversation with Kafka*, tr. by Gronoway Rees, London: Derek Verschoyle, 1953.
22. Kogan, N. & Wallach, M.A., *Risk Taking : A Study in Cognition and Personality*, N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1964.
23. Leuba, Clarence J., *A Life Time of Creativity*, Paper Sent by in 1976 (Unpublished).
24. Lynne, R., *An Introduction to the Study of Personality*, London . macmillan Education limited, 1971.
25. McClelland, D.C., «The Calculated Risk: An Aspect of Scientific Performance», in C.W. Taylor and F. Barror (Eds), *Scientific Creativity: It's Recognition and Development*, N.Y: John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.
26. Maddi, S.R., «Motivational Aspects of Creativity», *Journal of Personality*, 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347.
27. et. al, «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», *Journal of Personality*, 1964, Vol. 32, pp. 278-277.
28. Maslow, A.H., «Emotional Blocks to Creativity» a Lecture before creative Engineering Seminars, U.S. Army Engineers, F.T. Veltour, Va., 4-24 (April 1957).



فصول
فصول

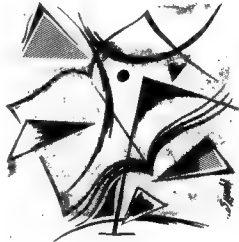
الأدب والمجتمع

منخل إلى عالم الاجتماع الأدبي

الدكتور صبري حافظ

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع لدرجة قد قدم فكرة انكسار الأفلاطونية وفكرة الواقعي واحتل محل الأرستية ولكنها دخلت في القرن العشرين أفقا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين بالأدب ودارسيه من الذين لم يرهم ما قبل في هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي والذين لم يفتحهم تلك التبسيطات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس بعيد . كما جلبت إلى هذا المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ، بصورة بدا معها أن هناك نقطة اللقاء هامة بين الناقد الخلاق بمنهج وبصيرته وحساسيته الأدبية ، ودارس التاريخ الأدبي بمعرفته الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته الميدانية . وهي نقطة التقاء تتطوى على محاولة جادة للوصول إلى لهم أعرق وأعصب للظاهرة الأدبية المتعددة بكل أبعادها الذاتية والمجتمعية . ويتفاعلها الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلياته ونشاطاته ومؤسسه .

وأخذت دراسة شتى متاحي هذه العلاقة الخصبة المتشابكة بين الأدب والواقع الاجتماعي - الذي يصدر عنه ويوجه إليه ويتفاعل معه وعارس دوره فيه - تطرح الكثير من القضايا الفكرية والجمالية . وتتفاوت حظ هذا الطرح من للمبارية والوصفية تفاوتاً كبيراً ، ولكنه يفتح في جميع درجاته أفقا خصبة من الاستقراء ، يستفيد منها النقد الأدبي للمنتج فائقة جمعة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف معه ، لأن أي تمتع لأبعاد هذه العلاقة تتطوى على إضاءة لأشك فيها لطبيعة العمل الفني التركيبية وللمناصر المختلفة الداخلة في العملية الإبداعية التي تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية مع المناسبات الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإيحاء ، وعلى مستويات متعددة من الوعي واللاشعور الفردي والجمعي على السواء . كما أن ، التعرف على طبيعة العملية الجدلية الخصبة بين الواقعة الأدبية والواقع الاجتماعي لا يضيئ معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأساق



وفكرة فيكون على قدر كبير من الانساق والتسلسل بالنسبة للأفكار التي سادت في بدايات القرن الثامن عشر. إذ تنطبق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى المجتمع الفلاحي والمجتمعات الصغيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التي تستقى منها العظات والبر، كما نجد في مثل هذه المجتمعات كميّات عاتلة من المصانع العملية الشفاهية التي تأخذ شكل الأمثال والحكم، في حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة - الدولة، حيث يمكن أن يتجمع جمهور من المشاهدين، لذلك كان في كل المدن الاغريقية مسارح. كما توافقت ظهور البيكاريسك مع تفتت العلاقات الاجتماعية في نهاية العصور الوسطى، في حين ولدت الرواية مع ظهور المطبعة والورق الزهيد اللين وانتشار التعلم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة لنشأة وتأسيس الرأسمالية البرجوازية^(١)، ومن هنا يمكن القول بأن فكرة التناظر بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة في مجتمع ما أو في فترة تاريخية ما - وهي إحدى الأفكار الرئيسية التي بلورها علم اجتماع الأدب - تعود إلى هذه الفكرة المهمة التي اكتشفها فيكون في الربط بين أجناس التعبير الأدبي والواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه.

لكن الغريب أن مفهوم فيكون الرائد ذلك - الذي يعد بحق الجنين الأول لمفهوم التناظر بين عالم العمل الأدبي وأسواق الواقع الاجتماعي، والذي يستجلى فيها بعد بأهتمام متزايد مع دراسي علم اجتماع الأدب - لم يجد حظاً من الاهتمام والتطوير في مصر فيكون في المرحلة التاريخية التالية له. حتى الناقد الأيطالي الكبير - وتلميذ فيكون المخلص - فرانيسكو دي سانكتس (١٨١٧ - ١٨٨٣) لم يلمس إلى فكرة فيكون تلك وهو يطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكري والتي لمست الناقد وعالم الجبال الأيطالي الشهير بنديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً. ومن هنا ضاعت فكرة فيكون المهمة تلك أو أنطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولعلنا في هذا المجال. ضاعت كما ضاعت من قبلها فكرة مهمة أخرى في هذا المجال في تراثنا النقدي والاجتماعي العربي تعد الأصل أو الجنين الحقيقي لفكرة فيكون تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكون قد أطلع على كتاب ابن خلدون العظيم (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وصل أصداء له وتأثرت به.

ومع أن فكرة ابن خلدون أقل طموحاً واكتفالا في هذا المجال من فكرة فيكون إلا أنها أسبق منها بكثير من ثلاثة قرون. صحيح أن ابن خلدون العظيم لم يربط في فكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعي، ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضاري الذي قامت عليه فكرة فيكون كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة. إذ يقول في الفصل للمنون وفي الطوائف بين مراتب السيف والقلم في الدول، بكل دلالات ومعاني مثل هذا العنوان في اللغة العربية:

اعلم أن السيف والقلم كلاهما لله صاحب الدولة يستعين بها على أمره. إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف - مادام أهلها

الاجتماعية فحسب ولما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا والأيوتوبيا ودراسة العرضى والمجرى في التجربة الإنسانية، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطوير الأدب وتغير مدارس وأجنته وأشكاله التعبيرية. ناهيك عن إضائة مستويات المعنى المختلفة في العمل وبنائه وأنساقه الشكلية وعن استقراء الدور الحيوي الذي تلعبه استجابات الجمهور والناقاد والناشرين في التأثير على هذا كله.

ومن هنا فإن هذه الدراسة المستوعبة لشقي متاحي العلاقة المتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استفاد منها عالم الاجتماع في تطوير النظرية الاجتماعية أو في اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية، فإن فائدته للناقد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يسهم النقد الأدبي بتصميم موفور في تطوير هذه الدراسة وخاصة جانبها المتعلق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وتحليل إمكاناتها البنائية والمضمونية. وقد تضاعف هذا الأهم مع ماثر الكثير من المجالات المعرفية الأخرى في بلورة ملامح منبج شامل لدراسة أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحوها فيها يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب. وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تجليده طبيعته ومجالات البحث فيه، علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض الزلزالية التي انطلق منها هذا المنهج النقدي الجديد.

(١) الخلفية التاريخية: الموراث الاجتماعي

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فناً، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والإبداع، فإن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظري ولسنق لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالي جيماباستا فيكون (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه المشهور **مبادئ العلم الجديد** (١٧٢٥) الذي تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية، والتي بلور فيها، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة، مفهوم نسبة الانجازات الإنسانية وتطوريتها في مجالات الفن والعلم والفكر، والذي ينبع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته ومؤسسته ومن ثم فنه الإبداعية، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي وليس بمصطلح لاموحي أو كسبي. وأقام فيكون على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي. وهو ربط يتجاوز بكثير كل الأفكار التي سادت القرن السابع عشر عن أثر البيئة والمناخ على الشخصية القومية وعلى الطبيعة القومية، التي تؤثر كذلك في المؤسسات السياسية والاجتماعية^(٢). فقد ربط فيكون في مجال الأدب بين اللامح البوطية - كملحمي هو ميروس - والمجتمعات العشائرية التي يقوم فيها المهازيون الأبطال بالأدوار القيادية في حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف ونبذ الصيت. وينبش فيها النظام الاقتصادي على الاكتفاء الذاتي في الزراعة والتدقيق المستمر للتجارة الخارجية التي تراقها الحملات الحربية والغزوات.

هيرود (١٧٤٤ - ١٨٠٣) التي تقول بأن «كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ومن ثمّة لاجابة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لانه يجب أن يوجد» (٥) لتظهر الخصائص واللامع المتميزة للأدبين القديم والحديث في الشمال والجنوب، أو الأخرى لتبرز التباين التاسع بين هذين العالمين. ومن هنا فقد حورت مدام دي شاتل كثيراً في فكرتي ابن خلدون وفيكون من بعده عن المرحلة أو العصر لتصبح المسألة هنا هي التباين في الذوق الأدبي وفي الصياغة التصويرية بين مجتمعين عظيمين داخل العصر الواحد. فبعد أن كان عصر الزمن أو المرحلة الحضارية العنصر المتغير لدى سلفيها، ثبتت هي عامل الزمن وغيرت العامل الاجتماعي ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين: الزمن والواقع الاجتماعي لدى سلفيها، وأبرزت تأثير هذا المتغير على الأدب مما جعل لعملها أهمية كبيرة في مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وقد كان حظ فكرة مدام دي شاتل في فرنسا أفضل بكثير من حظ فيكون في إيطاليا، إذ جاء هوبوليت لين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد في تطويره من التقدم الذي أحرزته النظرية الاجتماعية منذ مونتسكيو حتى أوجست كومت (١٧٩٨ - ١٨٥٧). فقد «جاهد لين ليطور نظرية علمية كاملة للأدب، وليخضع الأدب والفن لطرائق البحث التي وظفت في العلوم الطبيعية» (٦) بالصورة التي دخلت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب. إذ توسع لين آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان مضيفاً إلى بدئي العصر والواقع الاجتماعي بدلاً جديداً هو الجنس أو العرق، مكوّناً بذلك ثالوث المعروف بالبيئة والجنس والبلحظة التاريخية (٧) فيدون هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبي فهمًا كاملاً في رأي لين. فالمعمل الأدبي في رأيها مجرد نتج من حيث الخيال الفردي ولا هو بالضرورة المعزولة لذهن مستعار، ولكنه نقل لتقاليد الممارسة، وتغير عن عقل من نوع ما. فالأدب بعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للمحيط (٨) ومن هنا لابد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لأي عمل فني حتى تتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وفهمه فهمًا جيدًا.

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سنجد أن لين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما حناه معاصره زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بالعناصر الروائية، لأنه يتناول (إلى جانب هذه العناصر الروائية التي أولاهها لين أهمية لا مبالاة فيها) على المزاج الانفعالي والتفاعل المتبادل بين القسايا الجسمية والسيات النفسية، فضلاً عن الدوافع الغريزية والتزعجات الدفنية التي تلعب دوراً مهماً في صياغة الفعل الإنساني وتطوره. وكل هذه الأبعاد التي أوجزها في مفهومه عن العرق تلعب دوراً حيوياً في مسألة التعبير الأدبي، التي لا تفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر الثلاثة من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية (البنيية) من ناحية أخرى. فثابتية هي موئل الإنسان وعمله الذي يتشكل فيه وبه. ومن هنا فإنها قادرة على أن تزودنا بضمير سببي متكامل للأدب. وتعني البيئة لدى لين كلاً من المناخ الجغرافي والاجتماعي على السواء، ومن هنا فإنها لا تسهم في تشكيل

في تمجيد أمرهم. أشد من الحاجة إلى القلم، لأن القلم في هذه الحالة خادم فقط، مقعد للحكم السطواني، والسيف شريك في المعونة. وكذلك في آخر الدولة، حيث تضعف عصبيتها كما ذكرناه، ويقال أهلها بما يتأهم من انهم الذي لفتناه... ويكون أرباب السيف حينئذ أوسع جاهاً وأكثر نعمة، وأسنى لقطاعاً. وأما في وسط الدولة، فيستغنى صاحبها بعض الشيء عن السيف، لأنه قد تمهد أمره، ولم يبقَ همّه إلا في تحصيل غرات الملك من الجباية والضبط، ومباهاة الدول، وتقليد الأحكام، والقلم هو المعين له في ذلك، فصظم الحاجة إلى تصرفه.. فيكون أرباب القلم في هذه الحاجة أوسع جاهاً، وأعلى رتبة، وأعظم نعمة وكرامة، وأقرب من السلطان مجلساً وأكثر إليه تردداً، وفي علوانه نجيا، لأنه حينئذ آتته التي بها يستظهر على تحصيل غرات ملكه، وانظر إلى أعطائه، وتقييف أطرافه، والمباهاة بأحواله» (٩).

في هذا المقطع يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانة الأدب والكتابة ودورها وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وظيفية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس. إذ يرى ابن خلدون - وهو عالم الاجتماع ذوالبصرة المرحمة والمؤلف العلية المنظمة - الأدب والكتابة - عموماً باعتبارهما جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسية الشاملة، يزدهران بازدهارها وينحطان إلى مرتبة ثانوية عندما يتناهما انهم أو لا تتكامل لما مقومات التيلور والروسخ.

وبرغم أهمية هذه الفكرة في توسيع آفاق فكرة فيكون عن علاقة الأدب بالمجتمع فانه من العسير التكهّن بأن لفكرة ابن خلدون تلك دوراً في تطوير التفكير الأوروبي في هذا الصدد، وهو التفكير الذي أدى بعد عفاش طويل إلى ميلاد هذا النتج الفكري الجديد المعروف بعلم اجتماع الأدب... وإذا كانت فكرة فيكون قد ضاعت في طوابع الزمن لما يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة ابن خلدون كذلك طواها النسيان لما يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى في ثياب جديدة على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط. وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة في إيطاليا بعد أن أضلّت صورة جديدة، ظهرت فكرة فيكون مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الأب - وفي فرنسا هذه المرة - دون علاقة سببية واضحة أيضاً.

فقد قدمت مدام دي شاتل (١٧٦٦ - ١٨١٧) في كتابها المشهور عن ألمانيا (١٨١٠) صورة جديدة لفكرتي ابن خلدون وفيكون عندما تناولت الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشفوية بالحوار الولوجة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية المنعقة في التفرّد، المقدسة للعلانية المهمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة وناقشت مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافي والاجتماعي. (٤) وهي صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت في كتاب سابق لدى شاتل بعنوان تتأهم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية (١٨٠٠) استماتت فيه بمفاهيم عصر مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الاجتماعية وبعض آراء معاصرها الألمان

كما يتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفا موضوعية في تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله .

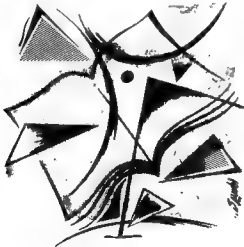
وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الختمية في علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه إلى ظهور فكرة الختمية المتعددة المحاور ، التي تقول بوجود نسق أو بنى تشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الختمية . وبذلك لا تغطي العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه - التي اتسمت بها الصيغة التبسيطية للختمية - على العلاقات الداخلية المقعدة ذات الطبيعة البنائية في العمل الأدبي : فالختمية المتعددة المحاور لا تنقطع الأساق البنائية للعلاقات حقها ، وهي من ثم تصلح لتفسير أى تطور أو تغير داخل لا تغلق الصيغة التبسيطية لفكرة الختمية في إضاحته . غير أن هذه الختمية المتعددة المحاور تثير مشكلة جديدة في الوقت الذي تحل فيه إشكالات الصيغة الواحدة أو التبسيطية ، إذ تفتح الباب الذي تدخل منه كل مشكلات البنائية وقضايا إغراقها في الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التي تحمى أو تخلص الجانب الحسي والموضوعي في مسألة الختمية ، أو بالأحرى توهم أساس العلاقة الختمية بين العمل الإبداعي والقاعدة الاجتماعية الشاملة التي انبثق عنها .

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الختمية وبين العناصر العميقة والمتطورة على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففي جانب العناصر المباشرة التي تتبدى في بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمقعدة بين الأدب والواقع الاجتماعي نلحح فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناقشات والخلافات قدر ما أثارت فكرتنا الختمية والبناء الفوقي ، ويرجع في كثير من ملامحه إلى أفكار تين الوضعية . ولدى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما في جانب العناصر الأعمق فنجد فكرة لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) المعروفة عن الخط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ما بما في ذلك احتمالات التطوير الذي تنطوي عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكاشية أن تتغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس نتجيات الواقع أو مظاهره البادية فحسب ، لكنه في

الذات المبدعة في تطورها ونموها فحسب وإنما تشارك ألبها في صياغة المادة أو العالم الذي يتخلق في العمل الأدبي ومن خلاله . وهنا نجنى أهمية العصر الذي يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يجعل مفهوم البيئة هذا مفهوماً دينامياً متحركاً وليس مفهوماً ساكناً أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل ما نعرفه بروح العصر التي يصوغها الفعل الإنساني والتراث الإنساني كما تصبها وتغارسها هذه اللحظة التاريخية .

والواقع أن عناصر تين الثلاثة يمكن تلخيصها في عنصر جوهري واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى . ولوسع مفهوم البيئة بهذه الصورة يمكن تين من إلقاء لمعان تلك العلاقة الشائكة المقعدة بين الأدب والواقع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات التقليدية . غير أن أسهام تين لم يكن هو الإسهام الوحيد في عصر بالنسبة للعلاقة الأدب بالواقع . ففي الوقت الذي حدد فيه تين مفهوم البيئة من خلال منطلق وضى هييجل ، كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المائش بصياغة فلسفية كاملة لفهوم البيئة ذلك ، ولعلاقة الإنسان بها وموقفه منها ، من منطلق مادي جدلي . وكان من الطبيعي أن تزدى هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي من خلال منهجها الجديد في الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فضل كبير في صياغة الكثير من التساؤلات الجوهرية الهامة التي لا تزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن المعادين لها على السواء ، والتي فشت آفاقاً ثرية من البحث والاستقراء .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والابداعية الفوقية ، لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من خواف الضل الفنى وقضاياها باعتبارها أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعي . وقد تحورت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعي ، وعن فاعلية الوعي في عملية التغيير الاجتماعي . وقد أدى هذا التحول إلى الإجهاز على المفهوم التبسيطى الخاطئ الذي اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والخام في تحديد طبيعة البناء الفوقى ودوره بمختلف مؤسسته ونجلياته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الختمية ، كمفهوم علمى وفسفى ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الختمية ، وتخليصها من أية شوائب ميكانيكية ، واعطائها صبغة جدلية تتفاضل فيها مجموعة من العوامل للمشاركة في تحديد صورة العمل الإبداعي أو مضمونه وهي فكرة أثارت الكثير من الجدل والمخاض حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتياده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها ، وخاصة أن الختمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التي توحى بها لجلب الى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صاعدة حتمية . لكن هذا الاتجاه يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية ، ولدور الذات المبدعة أو العمل الإبداعي في التفاعل معها ،



لصياغة المفاهيم والتعميم ضمن نطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للترميز وخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل .
(٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كاتمة داخل هذا النظام الإشاري للمعد وجزءاً ضرورياً منه ، وهذا ما يتطلب منا التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظري الذي انطلقت من أرضيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

(٧) الخلفية التاريخية : الإسهام الشكلي والبنوي

إذا كانت معظم المحاولات المبكرة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من الفراضين أساسيين :

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يزودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذي صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التي تقدمها مختلف المعارف الإنسانية من المجتمع ، فإن الشكلية في جوهرها نقض لهذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات للمسبقة عملية الاستقراء النقدية المهمة تلك . فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية في أوائل هذا القرن بتركيز عنيد على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي ، ورفض صادم لأن تنشأ أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو لتظهر اهتمامهم بالأصل بالحقائق الأدبية . وهذا منخل لا يسمح لأي عملية علمية لهم ترفضه أو حتى أنه عقل من شأنه ، مهما كان منطلقه الفكري ، ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع .

وقد «بدأ الشكليون ، كما فعل سوربوري في دراسته للغة ، بجزل الجوهر نفسه وتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموضوعات والمتائج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعوه جاكسون بـ «الأدب» Literature أي العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من المضمون الملئ سلفا ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث عن العناصر المهمة أو السائدة التي يقترحها العمل الفني على الباحث إنها عملية تعرف وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها » (١٠) ولا تفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بينه والمرحلة التاريخية التي صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تنشأ أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التي ترى أنها رابطة وتلقينية علائقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويحدد تعريف هذه العلاقات الوظيفية - كما يقول جيسون - على الوعي الواسع بما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتداده على ماهيتها أو ما يدخل في مجالها .

ولذلك حاول الشكليون بداهة تحديد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات وتقليص نسق العلاقات وخصائص «الأدبية» من غيره من الأساق الخارجية الغريبة عليه ، وصفتوا ذلك في ثلاثة مجالات رئيسية : أولا كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يعمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيا تلك المحاولات التي تستهدف تحليل الأدب تكوينيا من خلال دراسة مصادره البيوجرافية وغيرها ، وفككيه إلى

الحقيقة يدعو إلى أن ما يمكنه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصل للواقع بأشكاله وصيغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انكسارات زائفة أو شائبة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انكسارات طبيعية وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب مناقشة طبيعة الوعي بالواقع ودور العقل - كواقع مادي مشروط بوظيفته - في هذا المجال ، فهو المرأة التي تتلقى الصورة قبل أن تنكسها ، والتي تتعامل بالقطع مع هذه الصورة بفاعلية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها في عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانكسار ؛ إذ يتم في هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتنافرة والمتضادة التي يصعب التآليف بينها في الواقع الذي تتعامل معه الذات المبدعة أو المرأة الحية الماكسة .

هنا يفسح مفهوم الانكسار - حتى في صورته اللوكانسية الأرقى - المكان لمفهوم آخر معدل هو «التوفيق» أو «التوفيق» Mediation الذي يدل بعمق على عملية فعالة وليس على تلك الآلية السكونية التي توحى بها كلمة انكسار . فقد صكت كلمة التوفيق هذه وفي وصيا - كما يقول راييموند وليامز (١٩٧١) - معنى منها من معاني الكلمة Mediate وهي اللامباشرة غير العاجلة والمتأنسة للفورية المباشرة التي تبرزها كلمة immediate وهذا المعنيان - الفعالية واللامباشرة - أساسيان في أي محاولة لسر هذا المفهوم الجديدي القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديدي تصورا متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تجاوز مسألة انكسار الواقع مباشرة في الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية «توفيق» وتغير معتراه الأصل ، أو على الأقل محور صورته من خلال إسباغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعي الخارجي .

ويمكن فهم عملية التغير هذه بعدة طرق مختلفة ، إذ ينطوي «التوفيق» في بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذي يتصور فيه الواقع الاجتماعي من خلال أشكال متعددة من الإسقاط أو التفتيح . وبذلك يمكن بعملية تحليل مناقشة استعادة صورة الواقع الاجتماعي الأصلية بعد نزح الألفاظ أو تعرية الإسقاطات ، في حين ينطوي في البعض الآخر - وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند والتر بنياامين (١٩٤٠ - ١٩٩٢) و ت . ف . أدورنو - على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها «التوفيق» أو «التوفيق» بين أنواع مختلفة من الوجود والوعي وليس بين جزئيات ووقائع متباينة و«التوفيق» في هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو من مكونات الوجود والوعي المصانعة له ، أي ليس «وسيطاتهم» عبره عملية التغير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والضرورية لهذه الأنواع المختلفة الناطقة في تلك العلاقة الفعالة . «فالتوفيق» كما يقول أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) «موجود في الشيء المدرك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كاتما بين المدرك والشيء الذي يجلب إليه» .

ومن هنا فهو عملية إيجابية في الواقع الاجتماعي وليست مضادة إليه من خلال الإسقاط أو التفتيح أو التفسير . وهو بذلك عملية ضرورية

وينطوي هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلي للأدب ، على اعتراف ضمني بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيباً مما صورتها به التناولات التقليدية التي دارت في فلك الرؤية الاجتماعية الخفيفة ، لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يمسك أو يطلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتضادة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة مغايرة كيميائية للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ، علاقة تسمح بتجديد إدراك الإنسان الحسي أو الكلي لنفسه وللعالَم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة عميقة مرهقة ومعقدة معاً بين الأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جداً ، يبتك ألفة الإنسان بالعالَم دون أن يفقده انساقه أو شعره بالغربة فيه أو المعجز عن فهمه والتعامل معه . وقد ظلت هذه العلاقة الجديدة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غالباً عن مدار المهتمين بالنقد الأدبي ولم يستند منها أو حتى يختبر بعض فريساتها إلا بعد وفود دعاة البنيانية إلى ساحة النقد الأدبي .

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعاته المتشابهة واستجاباته المتعددة على الأدب ، فقد صممت الشكليون تماماً أو كادوا عن الإدلاء برأى واضح في هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التي قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و « برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هي بالضرورة وسائط إشارية - سيميولوجية - للواقع ، أي صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاساً بحتاً حال . ومن هنا فقد شككوا كثيراً في صلاحية أو فائدة أي نقاش عن درجة التشابه أو الخلل التي يقدها النص الأدبي عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن تكون له قيمة فقط إذا ما أفقر من معناه الحرفي ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأساليب التقليدية من التعبير الأدبي » (١٣) لقد أعطت الشكليات علاقة الخلل بين أنساق الكتابة الأدبية في مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التي أولتها علاقة النص الأدبي بالواقع الاجتماعي ، والتي رأت أنها علاقة إشارية في الحل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالاتها لدى عالم اللغويات الكبير فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) لكنهم يختلفون معه من حيث إنهم لا يقولون باعتباطية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين المثير والمثار إليه ، بل يقولون بأن الإشارة تنصاغ في استعمالها الفعل والجسد صياغة اجتماعية دائماً (١٤) وأذا ما طبقنا هذا القبط للشكليات على الأدب باعتباره نوعاً من الإشارات للمقددة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليين في بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الحساسة الثرية بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل الباثيون العمل على اختبار بعض فروض هذا الإسهام الشكلي وتوسيع آفاقه ، إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليون ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم في هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع ، وأن هذا « زعم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التصرف على الإسهام القيم الذي قدمته البنيانية ، وبخاصة في مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع » (١٥) لأن البنيانية - كما يقول كالر - يجب أن نفهم باعتبارها مغلغلاً إلى ما دعاه الشكليون ب « أدبية » النص الأدبي التي تهيك أفنتا

عناصر متغايرة الخواص ، تشرع بعد ذلك في رؤيتها وتحليلها من خلال منظور غير أدبي . وثالثها يتمثل في المنطلقات الواحدة المحور التي تبحث في العمل الأدبي عن بقاء فني واحد ، أو ترجعه إلى دافع نفسي مسيطر ، أو تدرسه بالاتحاد على مقولة واحدة مثل مقولة ييلينسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) الشهيرة التي ترى أن الشعر تفكير بالصورة ، أو مقولة أندريه بيلي (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المنطلقات المألفة . فكل هذه المنطلقات تنطوي على نقي واضح لجذلية البحث الأدبي ، وتعامل في سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة ، أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلطاً تعدد العمل الأدبي وثرائه ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستمارة أو المقارنة أو التوتر أو التناقض ... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات لا يكفي وحده ، فلابد من التعرف بعد ذلك الإقصاء على ما يدخل في نطاقها ، أو على المداخل الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداية أن اتهام الشكليين الأساس والمبدئي يتجه إلى مفهوم « الأدبية » هذا ، ومن هنا فقد تناولوا الموضوع الأدبية ، ليس باعتبارها غايات في حد ذاتها ، ففهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها فحسب ، بل باعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم (١٦) المفهوم والأدبية هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليين لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التي تجعل أي عمل أدبي « أدبية » وأن يتم هذا الكشف بغير وحي بأن هذه « الأدبية » التي تميز الكليات . ولا يتم من أشكال التعبير الأخرى هي التي تمكن الأدب من الإجهاد على البقاء باعتبارها البعثات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيدولوجية التي ينطوي عليها الواقع ويقع تحت سيطرته في نفس الوقت . ولا يشق هذا الكشف أيضاً بدون المهمة النقدية التي تحل الأذوات والأساليب المحركة لهذه القدرة « الأدبية » الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة - الدهشة بيننا وبين اليومي والمادي والمبتذل .

وتنطوي هذه الخاصية المميزة « للأدبية » أو بالأحرى تنهض على مفهوم فلسفي يفرض خط الفصل بين العقل واللاعقل ، بين الإدراكي والشعوري ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درستنا في إطار نظرية المعرفة الظاهراتية وإن لم تهمل الشكليات من هذا التيار الفلسفي مباشرة . « فحينما نتحو لفلسفة المعرفة النقدية إلى القول بأولية المعرفة ، وإلى الانعطاف بأماط الرمي الأخرى إلى مستوى الانتماء أو السر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك انجذاباً دليفاً في الفكر الظاهراتي لتوجيهها في وحدة أكبر هي وحدة الوجود في العالم منه ما يجدر وأحدة الامور الحسي عند ميرلو بونتي (١٧) وفي هذا المناخ الفلسفي يمكن فهم فكرة الشكليين عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهاداً على اللغة والعادية في العالم ، وتجديداً للادراك الحسي . وهذا - في نظر الشكليين - هو الهدف الوظيفي الذي يتم تحقيقه عناصر العمل الأدبي وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصيغ العمل الأدبي مغامرة مستمرة تقدم لنا كشفاً مستمراً ، ونزوعاً دائماً إلى التضايرة والمطالبة والتجديد .

على المجتمع » (١٨). وبالرغم من أن هناك قدراً كبيراً من الصواب في هذا المفهوم ، فإن ما به من إصراف في تأكيد علاقة النص الجدلانية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذي صدر عنه يستهدف الجهاز على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح في ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هي علاقة اجتماعية في أجد مستوياتها ، وتاريخية في مستوى آخر ، وإلا لما كانت جدلية بالمتى الحقيقي لهذه الكلمة .

لكننا برغم المغالاة الواضحة في هذه الفكرة ، لا يمكن أن ننفي أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبي ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعي ، ولكن باعتباره مشاركاً في صياغة مفهوم أشمل وأوسع عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري الذي صدر عنه : مفهوم ينطوي على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية المحسوسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع - بشقه الفعلي والحلصي - ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب وفلكهين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة في هذا الواقع والمفاهيم فيه . (١٩) ومن هنا لا بد أن يتوافر في أي دراسة للأدب الوحي «السياق الأدبي» بالكليات السالفة والمعاصرة والإلاحة - التي يعمل الأدب شيئاً مغايراً مجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لمصورة تاريخية ما للمواضع الاجتماعية : (٢٠) لأن الوحي بهذا السياق الأدبي يمكن الدراسة النقدية من رؤية «الخط للمعدن من العلاقات التي تربط العمل بغيره من التغيرات الماثلة في الشكل أو الفكر ، وللمتشرع على امتداد التبين الواسع في طبيعة التعبير الفني» . (٢١) ، كما أن الاعتراف بنور هذا السياق وأهميته ضروري جداً إذا ما اعترفنا لموسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) بأن حياة الإنسان الفرد شديدة الانحصار ومحدودة للغاية إلى نحو لا يمكنها من خلق «الأيئية العقلية» ، أو ما يمكن تسميته بالقول التي تصوغ كلاً من الوعي التجريبي لفئة اجتماعية ما وعالمها الخيالي الذي يبدعه الكاتب » (٢٢) والتي لا يمكن بدونها التصرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع في رأي جولدمان .

فلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة ، ولا حتى مفاهيم التماثل المخطئة ، وإنما تتشكل أوضاعها على مستوى أصعب من هذا كثيراً ، هو مستوى هذه الأيئية العقلية أو المقولات التي يقول بها جولدمان . ومن هنا يجرى دور البنائية الجوهرية في اكتشاف هذه الأيئية العقلية . إذ «يؤمن البنائيون إيماناً قوياً وعميقاً بأن هناك بناءاً جوهرياً خلف كل سلوك الإنسان وواقفه العقلية ، ويعتقدون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجي المنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من التماسك ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضاً على قدر كبير من الشمول والعمومية» (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يقفون عند حدود اكتشاف هذا البناء في أي نص أدبي يتناولونه ، ولا يتعدونه إلى معنى هذا البناء أو دلالته التي قد تفتح الباب لبعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم يزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع . فالبنائية تعتبر أي دراسة ذات منظور تطوري أو

بالأشياء والمخبرات عند الشكليات ، والتي عتصم - كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - متعة حسية . (١٦) وهو منسجل قائم على استخدام إنجازات علم اللغة في هذا الشأن ، و«نصف» اكتشافات موسير في هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . «ونقدم فكرة أن علم اللغة مفيد في الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهرين : أولاً أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد مدرجات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست - من ثم - إشارات ، وثانياً أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحدها هو شبكة دقيقة من العلاقات المداخلية والمخرجية» . (١٧) . وهدف أي تحليل بنائي للأعمال الأدبية هو التصرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان عن التوقعات الانطباعية ، والتصرف على قوانين التعبير الأدبي وقواعده .

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توشى بأن هذا التصرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبي هو الهدف الأوحد - لأي تحليل نقدي ، فإن القراءة المثالية لأعمال أي من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التصرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إيماناً في التجريد والبنائية . ومن هنا فإن التصرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد المخفية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع . ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات - إذا ما استعملنا تعبير ليني شراوس الأثير - الفاعلة في العمل الأدبي وفي الواقع الاجتماعي على السواء ، ولكن أيضاً لأن دراساتهم للأدب قد بلورت مفهوماً مهمين سيحان ما استطادت منها الدراسات اللاحقة في علم اجتماع الأدب ولطورتها تطويراً مفيداً . وهناك للقهرمان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، ومسألة السياق الأدبي وقد أخذتها البنائية عن الشكليات وأضافات إليها الكثير .

فقد أدى تركيز البنائيين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقرائن هذه المؤسسة من منظور مغاير ، وهو كونها مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في المجتمع . وهذا ما ستتناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبي بذاته في المجال النوعي لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد بلور فكرة مهمة فحست كذلك أفاقاً ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبي بقرائه أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبي والثقافي أهم لديهم من السياق الاجتماعي والحضاري . وعلاقة النص الأدبي بسياقه علاقة ما فعاليتها الخاصة ، وهي «فعالية دينامية يضمنها مفهوم كيميائي الخاص بالمعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذي تدمر فيه بساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبي هي قراءته باعتباره تعليقاً على غيره من النصوص وليس تعليقاً

الإسهام البنوي دون أن يغفل الحقلية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، في محاولة للإحاطة بالخلافة إلى ما قلسته النظريات المختلفة التي حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ويتوجه إليه في نفس الوقت ، بأوسع ما يتنبه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متضمنة في ذلك التاريخ والنزات .

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي بمعناه الشامل ذاك في صياغة رؤى العمل الأدبي وفي الاهتمام إلى أبنائه وأنساقه الأساسية . فدراسة هذا الواقع الاجتماعي هي التي تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان « بالرؤية الشاملة للعالم » . وهذه الرؤية ليست بأي حال من الأحوال « حقيقة تجريبية ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشار التي تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما في مواجهة الجماعات الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هي فحوص تجريدي ، ويتحقق لها وجود أو شكل بحد في نص أدبي أو فلسفي ما . فالرؤية الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعي في حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتعبيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة (٣٠٦) . وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهي نفسها ما يدعوه جولدمان في أحيان أخرى بالوعي الجمعي لشرعية اجتماعية معينة ، هي التي تزود الباحث أو الناقد الأدبي بالمدخل الأساسي للتعامل مع النص الأدبي ، لأنها هي التي ستمكنه من عزل الملامح العرضية عن الخصائص الجوهرية في العمل ، والتعزيز على النص باعتباره كلاً ذا معنى ... وأعمال الكتابة العظم وسددها هي التي تنطوي على التماسك الداخلي الذي يجعلها كلاً ذا معنى ، (٣١٦) وهذا هو لمعيار الأساسي في التمييز بين الأعمال العظيمة وتلك التي لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلي مستق من تكامل وتماسك النص الأدبي وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجي . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبي والواقع مستوى جديداً من الخصوصية والتشديد ، وتردنا فيه بقم ميادية وحكيمة دون الوقوع في الانسداد أو التبسيط .

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث في مجالين متوازيين متعارضين معاً حتى التحيا في إسهامها في تعهد الطريق لبوارة منتج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ؛ منتج يجمع إلى جوار الدور الحيوي للبيئة الاجتماعية ، (التي يعم عناصر الواقع الاجتماعي ويحاول خلق شكل من العلاقات والعناصر الخارجية التي تتفاعل مع النص الأدبي وتنعكس على مراه) مزايا الإسهام الشكل والبنوي ، الذي يعتبر النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد ، ويتناول من خلال التعرف على بنياته وأنساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بين تراثه الأدبي من جهة ، والمجتمع الذي ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد من تناول الظاهرة الأدبية هو ما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحى اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر دينه للنقد الأدبي ، لا في

تأهلي معونة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية أو الأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل ، والتي تتطلب دراسته من منظور تزامني أو توافقي . (٣٤) ومن هنا عمدت البنائية في كثير من الأحيان « إلى الزعم بأنه من الممكن التفاوض عن دراسة الجانب الدلالي- للتلصق بالمعنى- في الأدب . وبجمال هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير- وهذا شيء غير ممكن التحقيق ؛ لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تسفل إلى التحليلات دون ملاحظتها أو الإصاحح عنها » (٣٥)

وتسفل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البنائية نتيجة لاعتقاد البنائية- كمنهج للبحث- على اكتشافات دى سوسير اللغوية والإشارية (السيمولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البنائية كمنهج في الاستقصاء العلمي « من نظرية مرتبة في معنى الإشارات وفي الاتصال يمكن عبرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة المقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير العرضية بين المثير والمثار إليه » (٣٦) ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك حتى في حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشككيين ، لكنها أصبحت فيما بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائي ، وأسهمت لدى بعض أشباع هذا المنهج في عقد بعض المقارنات بين أوجه التشبه في علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفي تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الانساني الأوسع من ناحية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم التناظر بين العالمين الأدبي والاجتماعي ، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي يحدد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوبسيان جولدمان وألان سوينجود من بعده (٣٧)

ويتضح في أعمال جولدمان أثر الإسهام البنوي الواضح في تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يفرق في هذا المجال تفريقاً جاسماً بين البنائية الشكلية والبنائية التكوينية . فالأولى تركز على الانساق البنائية بصورة تؤدي إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الانساني ، وتغصم بين النسق البنائي والموقف التاريخي والاجتماعي الذي يرتبط به ، في حين لا تفصل البنائية التكوينية ذلك ، فضلاً عن وضعها العميق بالأسس التاريخي وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها ورجعاً معاً جوهر المنهج الاجتماعي لدراسة الأدب والتاريخ (٣٨) كما أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية في أنها لا ترى أن النسق البنائي يشكل الجزء الجوهري أو القطع الأهم الذي يحكم السلوك الانساني العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطعياً أو جزئياً. هذا بالإضافة إلى طموحها لأن تصبح المنهج الأمثل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية المعقدة بين الانسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتطور من خلال العمل الدائب على بلورة ملامحها وتحسين فرضياتها في التطبيق والممارسة النقدية . ويتزج جولدمان ، في هذه البنائية التكوينية ، التحليل البنوي بالمقاربة التاريخية والجدلية (٣٩) في محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستفيد من

عليها ، ويأتواوع معينة من التشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التي تتطلب بدورها أشكالاً من التجمعات والمنظمات أو الروابط التي تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، وقم وعقائد تتكس في مجموعة من الرموز والطقوس ، التي تميز عن نفسها بوسائل وأدوات وصياغات معينة .

فللؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكيب والتعقيد ، يلي الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التزكيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم في الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التي تلي هي الأخرى وظيفة حيوية في الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته . والأدب والقيم كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثاقبة إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كعمار ، فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنها ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسة إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وصيانتها كعمار . لكن هناك أبحاثاً في جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كثيرة من المؤسسات الأخرى ، حيث ينطوي على نظام من التفاعل الاجتماعي ، يزود فيه الكتاب الجمهور بما يشيع حاجة إنسانية لديهم ، ويخلق منهم في مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو مصطلح علماء الاجتماع - مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعي نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها وعامسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعي الذي يساهم بلا شك في تعزيز الفلاسك الاجتماعي .

ويذكر عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة إلى البرهة على أن هناك نوعاً من «التطابق بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعي ، بمعنى أنه خلق عبر جهود شبكة من البشر يعملون معاً ويقرحون أطاراً يستوجب الأنماط الثابتة من الفعل الجمعي» (٣٦) فاقابل بين أشكال العلاقات السائدة في مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبي فيه راجع - في نظر علماء الاجتماع - إلى هذا البعد الجمعي في الأدب والقيم . وإلى اعتماد المبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساهمة والضرورية لكتابت إبداعه ؛ ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة في إنتاج واستهلاك العمل الإبداعي من ناشرين وقراء وققاد وموزعين ودياقا ... الخ . لكن أيضاً مختلف الأفراد والمؤسسات الصانعة للمعنى والقيم في المجتمع الذي يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مراضعات الاستقرار الاجتماعي ، والتي لا تلبث بدورها أن تشكل عتبة في وجه أي محاولة من جانب الأدب للتجديد أو بمعنى آخر ، لتغيير أو تحوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء في داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبي واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر أهمية .

نطاق الكشوف والتقصيا والأسس المنهجية التي حدثت ملاحظه (فقد كان ذلك هم الذين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقاد الأدب ودارسيه ، ومن الذين حاولوا البرهة على استقلالية الأدب والتعامل مع بنياته وأنساقه المكونة) بل في مجال التحديد الطبقي والاجتماعي بالجانب المياري والتجريبي في رسم أسس هذا المنهج وقرعاده . فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجي بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبي والجمهور من ناحية ، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية الواسعة من ناحية أخرى .

لقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والقيم باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في أي مجتمع إنساني إلى إضاعة الكثير من الجوانب المهمة في الصليتين الإبداعية والتقديرية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبحت له لغة (٣٧) والكتابة بالنسبة لهم هي إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازاها ، فإن تكتب يعني أن تملن حثك في اهتمام القراء ، فهذا جزء من أي أسلوب . وأن تكتب يعني أيضاً أن ترسم لنفسك على الأكل المكانة التي تحمك جديراً بأن تقرأ . (٣٨) ومن هناك من الطبيعي أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التي تيب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، فمعلم قادرين على التأثير في كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التي لا تقل أهمية عن مؤسستهم تلك إن لم ننفقها في الأهمية كثيراً . ويعترف علماء الاجتماع «بأن هناك صراعا - مناقشات ومجادلات وخلافات - حول الأدب كمعبر منفرد عن الفعل الإنساني ، والأدب كمؤسسة اجتماعية» (٣٩) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثاني في هذا الصراع ، دون التغاضي كلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهي بمجرد تحيازه إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ؛ إنها بالأحرى تبدأ ... «لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يعثرون الأدب نشاطاً ثانوياً ، أما الذين يخطون الأولوية للقيم الثقافية - بالمرى الاجتماعي الواسع المفهوم الثقافة - يضحون الفئ والذين في أعلى المكانات» (٤٠) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للمهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كوكلي وماكفير ومالينوفسكي وميرتزر وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الميكال الاناسي الذي ينظم خلاله الإنسان نشاطاته ويدعصها لكي تلي حاجاته الأساسية . وهي عادة ما تتميز عن الروابط أو الجمعيات بفسخلفتها وتمتددا ، وبأن وجودها في المجتمع لا يتوقف فحصب على اندراج عدد من الأفراد في عضويتها ، وعلى توافر مكان محدد لها ، وإثنا على بعض الأنماط والقواعد - غير المكتوبة غالباً - والمميزة للسلوك في المجتمع . وتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بظيبتها المتخصصة ، ويعرفها القراء

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابهاً وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها. فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلي حاجة اجتماعية حيانية مباشرة، كالجموع (المؤسسة الاقتصادية) والجنس (مؤسسة الأسرة) وإنما يشيع حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادي محسوس. فبقي فيها أنه يشيع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩)، في حين يعتقد ستيفن بير أنه يشيع حاجة أعلى إلى اللذة الجمالية، وهي تختلف عن الحاجات الأخرى المباشرة في أنها لا تنضج على غط استلاكي أو على فعل إجرائي (٤٠). أما هيرزولر فإنه يطور آراء عدد كبير من من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التي تقوم بالترفيه عن الإنسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه. (٤١) ويقدم بارسون توتوما آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويضي عن الانفعالات العنيفة، ويحقق نوعاً من التنفيس الذي يفضي حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية في المجتمع. (٤٢) وبعد كورزفركة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية، إذ يزود المجتمع بصمام أمن يطلق الدوافع العدائية التي تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسي. (٤٣) هذا ولم تفت علماء الاجتماع مسألة تزايد الدربة الأخلاقية للأدب والفن، التي يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة منذ محاورات أفلاطون حتى العصر الحديث. غير أن ماكس فيبر ما يثبت أن تطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حيناً يربط العالم الجمالي بالتجربة الدينية، ويبرز العناصر السحرية في الأدب والفن ودورها الاجتماعي. كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية في المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضلعل بدور الخلاص الاجتماعي بصورة ينافس فيها الدين، وبحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتدوئية، مقدماً - كما قدم الدين - مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التي تنصارع عادة مع القيم السائدة في المجتمع، بغية تحرير الإنسان من رتابة وظفافة الروتين اليومي، ومن ضغوط الواقع النظري والعمل على السواء. (٤٤)

وعوماً، وبعد كل هذه الآراء المتباينة في وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية، ويمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يجسد



غير أنه «الأدب كبناء مؤسسي يجب أن يأخذ في اعتباره المنتج الفني كوجود مستقل مدوس أو كتجربة جمالية، وكذلك كحقلية جوهرية في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية» (٣٧)، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسي الأدب وقراءه. ويرى ميلتون أولبرشت أن هناك ثمانية عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية يشتمل عليها - العمل الأدبي أو الفني - وجود مستقل كتجربة جمالية، في الوقت الذي يعتبر فيه المصور الذي تدور حوله هذه المؤسسة وظيفياً وتكوينياً. وهذه العناصر الثمانية هي:

(أ) نظام تقني بما في ذلك المواد الخام من كلمات وألوان... الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات الموروثة أو المخترعة.

(ب) الصور التقليدية للفن، مثل السونيت والرواية في الأدب أو الأثنية والسيمفونية في الموسيقى... إلخ فهذه الأشكال تفرض وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن.

(ج) المدهون يبيّتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهتهم وروابطهم وأنماط إبداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت، بما في ذلك المنسبون الأبيون ورواة القرون والتاحف والموزعون والناشرين والتجار ومؤسستهم وموظفهم.

(هـ) النقاد ومراسمو الكتب والعروض والوسائل التي يعمرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تبصيرهم وجمعياتهم وروابطهم.

(و) القراء والجمهور من الجمهور الحي في المسرح وحفلات للموسيقى والتاحف إلى الملايين الخفية خلف شاشات التلفزيون أن وراء صفحات كتاب أو مجوار الراوي.

(ز) مبادئ محددة للحكم والتقييم الجمالي وغير الجمالي وما وراء الجمالي تشكل قاعدة للحكم القيمي بالنسبة للمبدعين والنقاد والمثقفين.

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية العامة التي تعد الفن بأسباب وجوده في المجتمع، مثل الافتراض بأن الفن له دور حضاري وله القدرة على إرهاف الحس أو الانفعال والتغلب على التعصب وتعظيمه الخاسل الاجتماعي. (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض الموجز لتلك العناصر أن بعضها اجتماعي بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافي أو أدبي في لبط الأول، وأن الجوانب الموضوعية والذاتية تشابه في صياغة هذه العناصر بصورة يصب منها الفصل بين الفردي والاجتماعي، ويستحيل معها أي تبسيط بالنسبة للعلاقات التي تتفاعل عبرها هذه العناصر لتشكيل المؤسسة الاجتماعية الفاعلة للأدب أو الفن. فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التي تتراوح بين التكامل والتناقص من جهة، والتعارض والصراع من جهة أخرى، نحتاج دراساتها إلى التعرف بدهاء على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاضرة لها وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في هذا المجتمع.

كأدب ... والأدب الذي أعنيه هنا هو الذي تظل في أي محاولة لتعريفه عناصر التقسيم الحكمي بشكل أساسي ، وهو الذي يمنح نفسه فقط للقارئ الذكي القادر على التقدير ، التبصر الحساس ... وعلى الاستجابة للملائمة والمتنوع لاستمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة ولتعميدات البناء التقني وأسلوبه (٤٨) . وحتى يتخلص علم اجتماع الأدب من هذا المرح قد لجأ إلى حيلة توعيفية ما لبثت أن فُحِت أمامه الباب للفرص في مزالق جديدة وهي حيلة الإيمان في التجريبية العلمية . ومن هنا كان من الضروري حتى يمكن لدارس هذا المنهج الجديد الإسهام في إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، أن يتسلح بموجهة الناقد الأدبي وبصيرته ومعرفته ، ويأدوات عالم الاجتماع واستقراماته ومعاربته .

فالمحيط بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضروري في هذا الميدان . « لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المتفرعة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب في علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من الفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سببها بالسؤال عن طبيعة وقيمة وحدود هذا الفهم » (٤٩) . ومن الواضح أن تمييز علم اجتماع الأدب يرمي للوهلة الأولى بأنه « يغطي نوعين مختلفين من مجالات البحث ، حيث يتناول بالمثل الأدب كمتن استلاكي والأدب كجزء جوهري مكون للواقع الاجتماعي . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، وباعتباره موضوع الإنتاج الأدبي مرة أخرى » (٥٠) . لكن أي رغبة حقيقية في الاستطلاع بأي دراسة منهجية اجتماعية للأدب لابد أن تأخذ في اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، في نفس الوقت الذي تستعمل فيه ونحيا بالواقع الاجتماعي لإضاءة كل من المادتين الأدبي والاجتماعي على السواء . فعلم اجتماع الأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبي .. وهذا يعني إضاح كل شبكة المعاني التي يفصح عنها التحليل الداخلي للعمل (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع المشرعة الاجتماعية التي صدر عنها العمل .

لكن ترى ، ما الذي يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئا ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية . (٥٢) وعلاو جون هول أن يجب من هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التي طرحها فروست وكيشفورد في مقالها هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد يساعد هذا العلم على فهم التصور الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه التصور ، لأن علم الاجتماع لا يزعم نفسه احتكار الأساليب أو المنافع التي تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعي . فضلاً عن أن الأدب له دور فعال في جعل عم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولزود أفعال الأفراد بمشعهم بشكل خاص . كما أنه من القول الدقيق بأن الخيال الأدبي يستحق عناية خاصة .. لأنه قادر على البحث في طبيعة المشاعر الموضوعية ... ولأنه يزودنا - أحياناً - بمعلومات عن بعض الموضوعات المعينة .. وأخيراً لأن

مجموعة من القيم المحددة تتطوى على درجة من التأمل والتفكير الكيفي الذي يوازي مع هذا الحس المطلق بالإيمان النبوي . وتضمن هذه القيم ، التي يتم تأكيدها عادة في أشكال وصيغيات متعددة ، على : أهمية الطبيعة الكيفية لتجربة في مواجهة الخصائص الكمية والميكانيكية للعلم والتكنولوجيا ، الإحساس بكلية الوجود إزاء الإيمان في التخصص وتميزية الأدوار ، إحساس اجتماعي بالمجتمع في مواجهة العلاقات المتعاقبة اللاشخصية للعمليات البيروقراطية ، تجميد القيم الداعية للنزاهة إزاء قيم الزنا والنجاح المادي - وكل القيم السائدة في مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازي ، (٥٣) ومن خلال هذه القيم المتميزة التي يؤكد الفهم يحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذي يكفل له قدراً كبيراً من التأمل والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف التي يشع خلطاً كبيراً من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام في أحداث التغيير الاجتماعي .

(٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية في حياة المجتمع فقد كان من الطبيعي أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصاً من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة المهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والخبرات المعرفية التي لا تتوفر لعالم الاجتماع المادي ... أقلها للمعرفة بالسباق الأدبي التي ثبت من خلال عرضنا السابق أنها لا تقل أهمية في هذا المجال عن المعرفة بالسباق الاجتماعي الذي ظهر فيه العمل الأدبي ومارس دوره في نقاطه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحساسية الأدبية ، وبما أغترته مختلف المناهج النقدية في تناولها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسي علم اجتماع الأدب التغاضي عن هذه المعرفة أو الاستغناء بها ، إذ يعتقدون أن ولدى علم اجتماع الأدب اللبيل إلى إعطاء لقل اجتماعي لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما يصورها الفن ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل نقترح تسميته بالأغلوطة التقييمية (٥٤) ويعني بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التي تجعل أي دارس اجتماعي يعتمد في تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته بتقييمه حتى استخدام هذه الأعمال الأدبية في دراساته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً في الغالب الأهم للحكم على قيمة العمل الأدبي الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد في استنباط بعض نتائجه المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية ضئيلة ، وربما معدومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية في نظره عالية نسبياً

ومن المعروف به بين كثير من دارسي علم اجتماع الأدب «أن عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه إلى الأدب يحس إحساساً دائماً بأن الناقد الأدبي يقع فوق حقه . وبما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الإحساس بالمرح ، بأن الناقد الأدبي قد يكون على صواب » (٥٥) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب في مضاعفة سرج علماء الاجتماع في هذا المسار عندما أكد بعضهم * أن الأدب سيصدر في عالم الاجتماع ، أو على أي شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تنوّل

الدليل للمشتق من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب في التناول. ولذلك فإن استقصاء كنوزها لمشاكل الأفراد المعزولين أو المستوحدين تقدم لنا فيها أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك من الذي يقدمه لنا تناول دور كرام لنفس الموضوع (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا في هذا المجال، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذي يطرحه عالم الاجتماع، أن نمكس السؤال نفسه ليصبح: ما الذي يمكن أن يستفيد الأدب عموماً والتقد الأدبي بصفة خاصة، من التناول الذي يتعرض فيه عالم الاجتماع لاختلاف جوانب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية؟ وهذا هو السؤال الأكثر أهمية للدراسة النقدية، الذي تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التي تندرج تحت الإطار المنهجي العريض لعلم اجتماع الأدب مثل علم اجتماع القراء وجمهوره الناقلين، وعلم اجتماع الموزعين، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية، وعلم اجتماع المضمون.. وعلم اجتماع الأنساق الإشارية (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة، التي حظيت منه الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام. ولما كان من الصعب تناول كل هذه الفروع والمجالات التي تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب في نهاية هذا المقال بصورة متبصلة دون إجحاف أو تبسّف، فإنني سأكتفي بإحالة القارئ الذي يرغب في التوسع في هذا المنهج الجديد إلى مجموعة من الدراسات المهمة في هذا المجال حتى يأذن الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى، أو يعود إليه غيري إن استوته بعض أبعاده أو قضياه (٥٥)



● هوامش البحث

- ٧- لائحة آراء بين بالتفصيل أنظر:
- ٨- Alan Swingewood, op. cit., p. 32.
- ٩- أنريد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع: Raymond Williams, *Marxism and Literature*, (1977) pp. 75-100.
- ١٠- Fredric Jameson, *The Prison House of Languages*, (1972) p. 43.
- ١١- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, (1979) p. 46.
- ١٢- F. Jameson, op. cit., p. 50.
- ١٣- Tony Bennett, op. cit., p. 66.
- ١٤- Ibid, p. 79.
- ١٥- John Hall, *The Sociology of Literature*, (1979) p. 13-14.
- ١٦- راجع خاصة: Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, (1976).
- ١٧- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, (1975) p. 4.
- ١٨- J. Hall, op. cit., p. 16.
- ١٩- أنريد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع: Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (1972) and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (1976).
- ٢٠- Elizabeth and Tom Burno, *Sociology of Literature and Drama*, (1973) p. 20.
- ٢١- Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forms», in *American Sociological Review*, Vol. 8 N. 3 June 1943, p. 314.
- ٢٢- Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method, in *The Sociology of Art and Literature* edit. M. Albrecht and James Barnett. (1970), p. 584.
- ٢٣- Howard Gardner, *The Quest for Mind*, (1976) p. 10.
- ٢٤- أنريد من التفاصيل عن فكرة البداية الخاصة بالماركس بين الصانع والمنتج Synchronic راجع د. ذكريا إبراهيم، مشكلة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢-٥٥.
- كذلك Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) pp 13-22.
- ٢٥- Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) p. 12.
- ٢٦- Roger Pincoit, «The Sociology of Literature» in *Archives Européennes De Sociologie*, Vol. 9 No: 1. (1970), p. 190.
- ٢٧- راجع في هذا الصدد كتاب جروندان *The Hidden God* (1950) وكذلك كتاب سوينجود *Towards a Sociology of the Novel* (1975) و *The Sociology of Literature* (1972) and *Novel and Revolution* (1976).
- ٢٨- أنريد من التفاصيل راجع مقال جروندان للتذكير في هاشم رقم (٢٢)
- ٢٩- Alan Swingewood, op. cit., p. 63.
- ٣٠- Ibid, p. 66.
- ٣١- Ibid, p. 67.

- ١- أنريد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع: Alan Swingewood and D. Lawenson, *The Sociology of Literature*, pp 23-5.
- ٢- Joan Rockwell, *A Theory of Literature and Society in The Sociology of Literature: Theoretical Approaches* edit. Jane Routh and Janet Wolff, (1977) p.
- ٣- ابن خلدون، لفظة، طبعه كتاب الطب (١٩٧٠) ص ٢٢٨.
- ٤- Walter H. Bruford, «Literary Criticism and Sociology in Literature Criticism and Sociology», (1973), edit. J. Stelica, p. 3-4.
- ٥- Alan Swingewood, op. cit., pp. 26-7.
- ٥- Alan Swingewood, op. cit., p. 26.
- Ibid, p. 31.
- Ibid, pp. 31-40 and Henry Levin «Literature as an Institution, in *Sociology of Literature and Drama* (1973), pp. 56-70.

- F.R. Aavis, *The Common Pursuit*, (1952), p. 193. - ٤٩
- J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism*, (1977) p. 7. - ٥٠
- Jaques Leenhardt «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in *International Social Science Journal*, Vol. 19 No. 4, (1967). p. 517. - ٥١
- للذكور في عالمي رقم ٤١ (٤١) - ٥٢ راجع مقال
- Peter Forster & Celia Kenneford - ٥٣
- John Hall. op. cit., p. 38. - ٥٤
- Raymond Williams. «Developments in the Sociology of Culture» in *Sociology*, Vol. 10, No. 3 (1976). p. 505
- ٥٥ - بالإضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص : السيد ياسين ، التحليل الاجتماعي للأدب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، وفي أبو النين ، الأدب ولقلم الاجتماعي القوية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى آداب عين شمس ، (١٩٧٦) .
- Janet Wolf, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, (1975)
- Dinna Spearman, *The Novel and Society*, (1966) Levin Schucking. *The Sociology of Literary Taste*, (1944), Robert Escarpit *Sociology of Literature*, (1958) and *Le Littéraire et le Social: Éléments Pour une Sociologie du la Littérature* (1970).
- Joan Rockwell. op. cit., p. 35. - ٣٢
- C. Wright Mills. *The Sociological Imagination*, (1959). p. 240. - ٣٣
- Elizabeth & Tom Burns. op. cit., p. 15. - ٣٤
- Milton Albercht, «Art as an Institution» in *American Sociological Review*, Vol 33, No. 3. June 1968, p. 383 - ٣٥
- Howard Becker, «Art as Collective Action» in *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6 (1974). p. 775. - ٣٦
- Milton Albercht. op. cit., p. 386. - ٣٧
- أعلنت هذه العناصر التالية بشي « من التصرف عن ميثون أوليفرت في مقاله المذكور أعلاه . - ٣٨
- James Feibleman, *The Institutions of Society*, (1956), pp. 26-7. راجع - ٣٩
- Stephen Pepper, *The Sources of Value*, (1958). pp. 53 and 153-4. - ٤٠
- J.O Hertzler, *American Social Institutions*, (1961) pp. 32-4. - ٤١
- راجع - ٤٢
- Talcott Parsons & Edward Shils, *Towards a General Theory of Action*, (1951), pp. 217-8.
- Lewis Coser, *The Functions of Social Conflict* (1964) pp. 40-57. راجع - ٤٣
- H Gerth & C.W. Mills, *From Max Weber*, (1964) pp. 341-3. راجع - ٤٤
- Milton Albercht, op. cit., 390. - ٤٥
- Peter Forster & Celia Kenneford, «Sociological Theory and the Sociology of Literature» in *The British Journal of Sociology*, Vol. 24, No. 3 (1973) p. 35. - ٤٦
- Ibid, 359. - ٤٨

فصول

تعتبر مجلة في أعدادها القادمة بإذن الله فتح نافذة على الثقافة الألمانية ، حيث تصف إلى باب الدوريات الأجنبية عرضاً للدوريات الألمانية ، إلى جانب الدوريات الإنجليزية والفرنسية (التحرير)

غيرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التي تعود النقد أن يطرحها على الأعمال الأدبية ، فاستبدلت بالتساؤل التقليدي : « كيف تم هذا العمل ؟ » تساؤلا آخر هو « من يتكلم ؟ » وأضحى البحث عن أصل الميثاق أهم من تحديد معايير القيمة وتقييمها ؛ أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تفصل عن هذا التساؤل الجوهري . ومن ثم فقد أصبح الكاتب سبوقا عن الإنتاج الذي يتضمن في نفس الوقت مضمون العمل الأدبي وشكله . وأهم النقد بالسببية أكثر من اهتمامه بالمعيارية .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر ، ظهر قطان مختلفان . إن لم يكنا متعارضين ، للإجابة عن هذا التساؤل الجوهري ، فالعمل الأدبي في شكله ومضمونه هو تعبير عن الذات لدى الفنان ، وهو في نفس الوقت تعبير عن المجتمع ⁽¹⁾ .

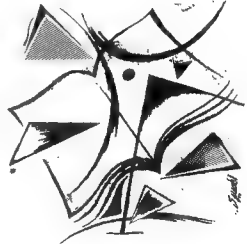
اجتماعية الأدب

حول إشكالية الإنعكاس

جم بوريللي

ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج في التفسير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين الخططين ؛ فالتأرجح التي تبحث في جلبيّة هذه الافتراضات تتنازع فيما بينها أكثر من محاولتها الانتماء في نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبيرا عن المجتمع فيبدو اليوم قولاً من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ، فإوديسة هوميروس تدور حول شك عن اليونان القديمة ، وموسيقى لوني تعبر عن قرن لويس الرابع عشر ، وتصوير فيلاكرها عن فرنسا سنة ١٨٣٠ ، ولكن محاولة تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه ، تبرز مشاكل عدة متشابكة وشائكة ، لم نجد بعد حلالاً مرضية لها .



جمي بوريللي أستاذ الأدب بجامعة لانسى بفرنسا

وقد عرفنا مفهوم «الانكسار» حتى الآن بطريقة سلبية ، أي بطريقة التي (حلم ملائمة كصورة) أكثر مما عرفنا بطريقة إيجابية (في صلب العلاقة التي يؤسسها) ، ولكن ربما كما قد أوضحنا بعض الشيء المتأخر التي تؤكد هذه العلاقة الثنائية ، مثل «تحليل» ، «صورة» ، «انكسار» ، «مرآة» الخ .. وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم - وله الحق في ذلك - بتصوير المجتمع ، فإن هذا الحق لم يكن ممنوحاً إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة ، وبخاصة الأنواع المتداولة التي كانت تحاكي الواقع اليومي أو الفردي أو الاجتماعي ، ومنها الساتيرة والكوميديا . وإذا كان الوقت لم يحن بعد للقول بأن مأساة راسين إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر ، فإنه كان من المألوف وقتئذ القول بأن موليير يصور «عادات عصره» ، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرؤاد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على معانيهم المشتركة . إن صورة المرأة^(١) - وقد اتسع مجال استخدامها - قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية . ومختصراً هنا قول سان ريال ، الذي استخدمه الاستدلال في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحد والأحد» ، حيث يقول إن الرواية «مرآة يوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق» .

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادى المدروس للميكانيكيزم الاقتصادي الذي لا يشعر به جيداً أفراد المجتمع الواحد ، وبين الصور والأفكار التي يجري عليها العمل الأدبي ، لا يمكن أن تتمثل إلا في وحى بعض الأفراد ، الذين يكونون لأنفسهم ، من خلال الإحساس الجزئي والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعية ، تصورات وأنظمة مجازية لكي يعبروا عن وضعهم الخاص . وتستعمل هذه التصورات والأنظمة لفظ «إيديولوجيا» ، وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتفسير .

ويادئ ذي بدء علينا أن نميز بين الثقافة والإيديولوجيا التي هي جانب خاص منها . إن وسائل الصيد في المجتمعات البدائية ، أو وسائل تجميع المعلومات في المجتمعات الحديثة وإرسالها ، أو القوانين التي تنظم عملية تبادل النساء في المجتمعات الأمازونية ، أو الزواج في فرنسا أو إنجلترا - كل ذلك ينظم في الإطار الثقافي لا الإيديولوجي ، لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غايتها الحفاظ على المجموعة ، وذلك بتأمين ما أكلها أو توازنها الاجتماعي . وعلى العكس من ذلك الأساطير التي تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العملية ، أو الأفكار التي تبرهن نوعاً من التنظيم القانوني (إذا كان الزوج رأس الأسرة ، حسب القانون البابليوني ، فلذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل ، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما تطيع الرجل الله) - فهذه تدخل في إطار الإيديولوجيا . إن هدف الإيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبيعي والاجتماعي ، وتقديم تفسير لكل الظواهر التي تثير تساؤلنا . ومن شأن هذا التفسير أن يعتمد على القيمة ، التي تستند بدورها إلى صوغها أو إلى السمة الأساسية لكونية الشيء .

وقد تبدو الإيديولوجيا غير متميزة عن العلم ، مادامت تتبع من نفس الرغبة في المعرفة . والواقع أننا نعرف ، منذ النتائج التي توصل إليها بفلافل ، والتي استخدمها الفلاسفة ، أن العلم قد يبدأ من الإيديولوجيات ولكنه يتكون عن نحو مضاد لها ، ذلك أن الانفصال الإدراكي يحدد الوقت الذي يبدأ فيه الانفصال النهائي بين العلم والإيديولوجيا^(٢) وما لا شك فيه أن المرة تتمثل في الإيديولوجيا . ولكنها تطوّر عندئذ على غرض . ومن أجل ذلك فإنها تنفجر إلى المنهج الدقيق ، وإلى وسائل التحقق التي يلزم بها العلم . ومن ناحية أخرى ، فالإيديولوجيا تسعى إلى الضيق الكلي ، إلى التصنيف إلى الحسم ، في حين يكون التناول العلمي مرحلياً ، يتحرك في نطاق ضيق ، ويسعى دائماً إلى توسيع نطاق البحث . وهو عندما يتوصل إلى كشف ما ، يراجع غاؤه عمله في ضوء النتائج الجديدة .

وكما كان من السهل أن نجد في روايات بلزاك أو ستانندال تماثلاً مع المجتمع المعاصر ، فضلاً عن إضمار الكتاب أنفسهم عن رغبته في تصوير المجتمع ، فقد ظهرت في لغة النقد الأدبي مجموعة من الاستعارات التي تؤكد هذه العلاقة الثنائية ، مثل «تحليل» ، «صورة» ، «انكسار» ، «مرآة» الخ .. وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم - وله الحق في ذلك - بتصوير المجتمع ، فإن هذا الحق لم يكن ممنوحاً إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة ، وبخاصة الأنواع المتداولة التي كانت تحاكي الواقع اليومي أو الفردي أو الاجتماعي ، ومنها الساتيرة والكوميديا . وإذا كان الوقت لم يحن بعد للقول بأن مأساة راسين إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر ، فإنه كان من المألوف وقتئذ القول بأن موليير يصور «عادات عصره» ، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرؤاد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على معانيهم المشتركة . إن صورة المرأة^(٣) - وقد اتسع مجال استخدامها - قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية . ومختصراً هنا قول سان ريال ، الذي استخدمه الاستدلال في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحد والأحد» ، حيث يقول إن الرواية «مرآة يوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق» .

وفي القرن التاسع عشر ، أصبحت صورة المرأة رمزاً للبيان الخاص بالرواية الواقعية ، من بلزاك حتى زولا . وكذلك تنظم أعمال تولستوي في الاتجاه نفسه . وهي الأعمال التي حاول ليتين أن يجعلها في مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان «ليو تولستوي ، مرآة الثورة الروسية»^(٤) . وهذا نص تأسيسي ، ذلك لأنه يستخدم ، للمرة الأولى ، كلمة انكسار ، لا بمعنى مجازي ، بل في إطار محاولة لتحديد هذا المفهوم . وقد استشف ليتين عدم اللامعة بين الصورة والمحاولة النظرية ، وأحس بالفخ الذي قد يقع فيه الناقد بسبب عدم اللامعة هذا ، فقال : «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التي ليس يوسعها (تولستوي) أن يعكسها بطريقة صحيحة»^(٥) . إن هذه المرأة التي نحن مدعوون للتعرف عليها في أعمال تولستوي لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعي لا يستطيع الكاتب ، مهما بلغ من عبقرية ، وبحكم الزاوية التي يعالج منها موضوعه ، أن يستوعب كاملاً ، وإن عكس بعض الجوانب الأساسية ، للثورة . ولهم في هذه المرأة التي يقدمونها لنا ليس الصور البسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء ، بل للعلاقات التي تمر عن اتجاهات أو ميول أو آمال أو صراعات ، ويعني آخر تعبير عن صدمات القوة التي تتحكم في المجتمع الروسي وآثارها ، التي تؤدي إلى الثورة . وهو لا يشغل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة ، بل من خلال إيديولوجيا طبقية لا يمتد إلى إليها في الأصل ولكنه ارتبط بها وهي طبقة الفلاحين . إن ما تعكسه روايات تولستوي ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على النحو الذي تختله تلك الطبقة ، مع كل المتناقضات التي تقوم عليها ، وبعبارة أخرى فإنها تعكس المتناقضات التي كانت تحمل في فكر تولستوي وتظهر في أعماله أو على الأقل تلازم مع الظروف المتناقضة للنشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال لورتنا^(٦)

من المضمون الكلى ، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة ، سرعان ما تحولها الإيديولوجيا ، بسبب انجهاها إلى الشمول ، إلى رؤية كلية ، لا تترجم في لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لوقف ملموس .

فثلا من خلال الإحساس بالتفوق الاجتماعي لدى الطبقة الأرستقراطية في النظام الإقطاعي ، فإن الإيديولوجية الأرستقراطية تتمتع نوعاً من التفوق الأدبي الذي يأتي عن طريق الانتماء إلى جنس مختار . وهي بذلك تحول «تفوق وضع» إلى «حتمية حق» ، أي تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزلي .

وعندما تناضل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات ، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمولي الذي ستقوم بإدراجه في إعلان حقوق الإنسان والمواطن : «جميع الناس أحرار ومتساوون في الحقوق» . ولا غباراً مطهرياً على هذا التأكيد ، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنساني . وفي الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكينونة» لتأكيد كهذا . وسيظل التأكيد خاطئاً لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل ، فيكون أن تخبره في ضوء الواقع ، ولكنه تأكيد أبديولوجي ، لأنه يقدم الحرية من حيث هي صفة - لا يمكن التخلي عنها دون إثم - للجوهر الطبيعي للإنسان . ويأتي هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل ، إذ أنه جعل الحرية هدفاً اجتماعياً لاحقاً بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية :

«يجب أن يكون جميع الناس أحراراً» .

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحق الإنسان عندما تبين طغياناً للزوجة : على المستوى النظري (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية) ، وعلى المستوى العمل (المطالبة ، باسم هذه الحقوق ، بالقضاء على الامتيازات ، وإقامة الديمقراطية ، ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها) . ولكن سرعان ما كان العمال والمليون أول الضحايا ، فقد انتزع من الفئة الأولى حقها في الحركة ، ومن الفئة الثانية حقها في الحرية (استمرار الرق) (١٣١)

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعي مغلوط ومن يعتنقه ، فالأرستقراطية التي تعتقد أن التماثل والاختيار من السياسات المصاحبة للجدور العرقية ليست أكثر استدارة من طبقة الفلاحين التي تنظر إليها بوصفها نموذجاً إنسانياً متقوقاً . ومن هنا كان بوسعنا أن نقرر أن عصر «الاغتراب» يمثل صمة مشتركة بين التمييز والفلاح ، ذلك لأن سلوكها يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هي في اعتقادها حقيقة) . يمد كل منها من خلالها علاقته بالآخر (١٣٢) إن الإيديولوجيا ، من حيث هي مجال للتجريد ، تساعد على نشأة جميع أنواع الاغتراب . ومن ثم فإن إشكالية الاضكاس في اجتماعية الأدب لا تنزع عن نظرية الاغتراب .

ونسوق هنا مثالا يوضح الظروف التي تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية . فالكتاب الفرنسي «جان جيون» الذي عاش في النصف الأول من القرن العشرين ، قد جعل من نفسه - في جزء كبير من أعماله - للدفاع عن الحضارة الريفية التي كانت متدهورة في ذلك الوقت وإن ظلت تعتمد على جهات الفلاحين التي تنم باكتفاء ذاتي في

وإذا كان كل ما في الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة ، فربما كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة لالتزام هو أهم بالنسبة لوسيلة عملها من رغبتها في المعرفة ، فهي تسمح للفرد بصفته عضواً في الجماعة ، بل بصفته الفردية ، أن يتلمس موقفه بالنسبة للعالم وللجمتمع وأن يزول العلاقة التي تربط الوضع الخاص للمجموعة أو للفرد بالبيئة التي تحويه ، فهي إذن تتيح له أن «يتفهم» ، وذلك بإضافة معنى وقيمة عن طريقة إندماج عنصر جزئي في البنية الكلية التي ينتمى إليها أو تكاملها معها . ويبدو هذا الدور غاية في الأهمية بالنسبة للتوسيم الذي يقول مؤكداً : «تتميز الإيديولوجيا بوصفها نسفاً للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية - الاجتماعية تغلب فيها على الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)» (١٣٣) ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب الشبه بمفهوم «رؤية العالم Weltanschauung» الذي كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان في علاقته بالطبيعة أو بالجمتمع كما يراها الكاتب . ولكن لوسيان جولمان يميز بين هذين المفهومين : «الإيديولوجيا» و «رؤية العالم» (١٣٤) الأولى تبدو دائماً - في نطاق الحدود التي يفرضها الموقف التاريخي - رؤية كلية ، في حين تعبر الثانية عن رؤية جزئية .

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذي يحاول أن يربط بين موقف خاص ومضمون كلي ، فإنها في الواقع تفرض هذا المضمون الكلي ، لأنها ليست جدلية ، ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومضمونها ، أو بين القانون وجدليته الحركية . إنها تتمركز حول ذاتها ، ولا تريد أن كونها وهماً المركزية أشمل .

لا ينبغي هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق ، وإلا انهارت كلية . فهي تبدو «حقيقة» لمن يعتنقها ، إذ أنها تسمح بتفسير ممكن لمواقف مادية محسوسة مثلاً . ويعرف كارل ماركس في كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» - يعرف الإيديولوجيات بأنها : «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتائج تجارب فعلية ، ولكنها نوع من المعرفة المشوهة الناتجة من هذه التجارب» ، من شأنه أن «ينفي» الموقف الفعلي ، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد» . وقد يقرب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعي المغلوط» ، ولكنه لا ينتج فيه (١٣٥) .

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجاً للوعي المغلوط أو تعبيراً عنه . وهي أيضاً بلورة المفهوم مجرد ونظري لمضمون داخل لا زال مبعثاً ، تلك البلورة التي لا تتم إلا وفقاً لظروف معينة . وهنا يظهر الدور الأساسي لما يسمى «بالمستوى الفكري» (١٣٦) أي دور الكليات على الأخص ، الذي يستطيع من خلال الثقافة والمعرفة ، اللذين يتمتع بهما ، أن يصوغ ذلك المفهوم ، ولكنه في نفس الوقت ، يحكمهم وظيفته بوصفه منتجاً للوسائل ذات الاستخدام الجماعي لا الخاص (أي الأعمال الفكرية) يظل الوحيد القادر على نشر هذه التراكيب الإيديولوجية على مستوى الجماعة . ذلك هو الموقف المزجج والمتناقض الخاص بالكاتب ، ويصفه أعم بالفكر (١٣٧) ، الذي قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعي مغلوط .

ولكن هل كل وعي يحمل إيديولوجيا ، لابد أن يكون وعياً مغلوطاً ؟ ربما . قد يرجع ذلك إلى أن الضمير لا يبي سوى جانب جزئي

إلى إخلاء قري بأكلها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون ضوضاء ، ذلك لأن فلاحي تلك المنطقة لم يشعروا بالندم لتركهم إياها ، نتيجة لقلة الموارد ، ولعدمهم عن وسائل الواصالات والاتصال بالعالم الخارجي . وإذا نحن « جيون » بالحضارة الريفية لم يكن شغلهم الشاغل ، وإن كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التي ولد فيها من أب إسكافي وأم تمتلك حانوتا في أحد شوارع ماتوسك . فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والديهِ . والواقع أن « جيون » لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم ، بقدر ما يعبر عن خوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة ، التي كانت ضحية أزمة ، أو التي كانت تخشى أن تكون كذلك ؛ تلك الطبقة التي لا تسهم بطريق مباشر في النمو الاقتصادي الناشئ عن الرأسمالية ، بل تضرر بأنه يهدد وجودها في نهاية الأمر .

و « فاعلية الإيديولوجيا » في أعمال « جيون » لا تتمثل في خصوصية فكرة « مشروع المجتمع » الذي تدعو إليه بقدر ما تتمثل في النقد الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأعمال الوالية يتضح نوع من التناقض ، فهي أعمال لا تقدم حلولاً إيجابية بقدر ما هي شديدة الاستنكار لوضع قائمهمو وإن بدت تقدمية في طرحها للقضايا المرتبطة بالحضارة للمادية والمجتمع الاستلاكي ، فإنها في الواقع رجعية في استخدامهم لنموذج مثل يود لو أنه نتج من خلال إعادة بناء المجتمع الريفي التقليدي . وقد ظهر ذلك جليا في العقد الرابع من هذا القرن ؛ فحق ذلك التاريخ كان الباريس في « جيون » هي « لفوضوية والرغش ، ثم كانت عبارة احتوائه من جانب حكومة فيشي على الرغم منه - عندما توجهت بطل « التفتي بالعودة إلى الأرض » والارتباط بالقيم الريفية . ونحن إنما نسوق هذا المثال لنبين كيف أن بعض المفاهيم قد يترتب ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تغيير في المعنى أو في الوظيفة المرتبطة بالنظام الذي يحتويها .

وفي القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر « روسو » و « فولفيير » و « ديرويه » ، ولكنها أثرت بآثار عظيمة في تأملاتهم الفلسفية ؛ فجندها عند روسو تتخذ شكل سلاح لرفض جذري لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاعتقاد القلبي يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلألوا مع « القوانين الطبيعية » ، فإن « روسو » يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع للنفس فسد في جوهه ، وأن تقدم العلوم والفنون « يساعد على الظلم والفساد الاجتماعي ، وأنه لا نجاة إلا في حياة قريبة من الحياة الطبيعية » ، فهي وحدها التي تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد تبنى « فولفيير » و « ديرويه » فكرة متطيرة هو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية الصاعدة ، التي كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما « روسو » الذي عاش على هامش المجتمع ، نتاج وسط حرفي ، سويسري في فرنسا ، وفرنسي في سويسرا ، فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مخلوق هؤلاء الذين يتشربون من التعبير الاجتماعي الذي يسيق عليهم ، وهم الأرستقراطية^(١٧) ، والبورجوازية الزراعية^(١٨) ، والحرفيون النح ورعا استطاع « روسو » - لأول مرة - أن يحدد القلق الذي بدأ - منذ القرن الثامن عشر - يسوب الأستلة الخاصة بغائبة الحضارة الغربية وقيميتها ومن ثم نرى أن الفكرة نفسها ، ذات القدرة العالية على الاستقطاب في مجال إيديولوجية

الغذاء بفضل المراعى وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية^(١٩) . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعي الذي كان يهدد هذه الحضارة الريفية ، والذي أدى إلى هجرة هذه الجماعات من القرية (انتشار الآلة التي تقتل الحرف الصغير ، وظهور قم اجتماعية جديدة قسست على القيم التقليدية للحضارة القديمة) . وقد واكب هذا الوصف قضية واقعية ؛ فالدنية مكان ضياع ، حيث يفقد الإنسان نفسه وحيوته ، وحيث تحول الآلة إلى عبد ، وتقتله الحضارة الصناعية من جذوره ، وتبعده عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمحور الإنسان . ومن السهل الترفع هنا على تنويع أخرى لهذه الإيديولوجيا ظهرت في القرن الثامن عشر وأعطاها « روسو » أول شكل منظم .

إن هذه الإيديولوجيا التي تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى الظهور اليوم وراء بعض التيارات التي تنادي بالعودة إلى الطبيعة ، تصعب الصراع بين الطبيعة والثقافة بصيغة الماصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر في أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التي تعنى بالندم على حساب القرى ، وتحول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن^(٢٠) .

إن هذه الإيديولوجيا « الرجعية » (بالمعنى الحرفي للكلمة) ، التي تدعونا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كل الجدة ، بالرغم من أنها كانت محورا أساسيا في فكر القرن الثامن عشر ؛ فقد طالعنا تفتي شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل وهرماض ، « في العصر الذهبي » للإنسان ، ووبراة الأريستة الأول ، حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، في تجانس تام مع الطبيعة أما في العصور الوسطى ، فقد تخلصها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها « الجسم على الأرض » ، أو « مأوى إبليس » ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وتذكرنا هذه التيمة بتيمة بابل القديمة ، التي ظهرت مع بزوغ العواصم الكبرى ، حيث تتركز السلطات . وهنا لك أيضا في الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الروعي لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجي مكتظ بالصور والناثبات والأساطير ، خصوصا في ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ؛ فهناك أشكال إيديولوجية قديمة تعطف على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكي تؤدي وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الروعي إلى الأرستقراطية (في شكل كوميدي راق) الميزات الثلاثة للعودة إلى الطبيعة ، مع طمس لملم تلك الطبقة التي لا تقوم بأى لون من ألوان النشاط الاجتماعي ، وإخفاها للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية - عند « جيون » - تأخذ شكلا متغيراً ، وتنمو في إطار ليس هو بالإنطار الروعي ، وتؤدي أغراضا مختلفة . وقد ولد « جيون » في مانوسك بمقاطعة البرغوانس العليا في الجنوب ، وهي منطقة رعي ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لجفاف الأرض وطبيعتها الجبلية . وفي أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية المكثفة إلى البلدان المجاورة ، أدى

اللائالى الحضارة الصناعية، أن تريد من اللاتنان بالمثولوجيات التى تردد فى أقال جيوولو.

وختما فانه يوسنا أن نلاحظ أن التحليل السوسولوجى أو الاجتماعى للأشكال الأدبية كما يتبدى من خلال مفهوم الامتكاس ونظرية الإيديولوجيا، لم يقدم بعد الجواب الشافى عن عدد من الأسئلة المهمة. ومن ذلك :

١- ما موقفه من أقال أهمية ذات مفهوم إيديولوجى دارج (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة»)، أو كثير من النصوص التى تنفى بالسعادة الزائلة أو الزمن الذى يمضى ولا يعود؟

٢- ما موقفه أيضا من أقال ذات مفهوم إيديولوجى ضعيف (أقال المناصب، الشعر الوصفي، قصائد الحب، الخ ...) أو خال من المعنى (اللبب بالألفاظ فى أقال بعض البلاغيين)؟

ومازال التحليل الاجتماعى حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية والمسرح منه بالقصيدة. وحتى بالنسبة للنوعين الأولين، فإن الاهتمام ينحصر فى الرواية الواقعية، والتراجم الكلاسيكية، والدراما الرومانسية، لأنها ذات مضامين إيديولوجية ثرية وواضحة. ويبدو أن ونظرية الامتكاس، تلائم الأقال التى تصور المجتمع، فهل نخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها؟

٣- وما قولنا فى أوجه النشاط الفنية التى لا تبنى بتصوير واقع ما فى مجالات الموسيقى والتصوير والنحت، وفى الكثير من النتاج الفنى المعاصر الذى يلبأ إلى وسائل إنتاج جديدة؟ هل يقتضينا الأمر أن نركب بطريقة مجردة - وأحيانا اعتباطية - أخوى الإيديولوجى لسمفونية ما من أقال موزارت أو بتهوفن؟ وهل يلزنا أن نتأمل على تلك الأقال التى لا تنكس بطريقة واضحة معنى اجتماعيا، أى تلك التى ترفض تقديم «درية» ما للواقع؟

٤- ومن جهة أخرى، كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال الجمالية، التى تعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد؟ وإذا كنا قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التى ربطت بين ازدهار فن الباروك والحركة الدينية المضادة للإصلاح (قد لجأت الكنيسة، لكى تقاوم التيار العقلانى لحركة الإصلاح، إلى تشجيع هذا الفن الذى يخاطب الأحاسيس والخيال، ويثير الحواس أكثر مما يثير الفكر، ويفضل تصوير الحركة على البناء المنظم)^(١٠)، فإنا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على نشر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا فى مولده. هل هناك صلة - من نوع ما - بين الأشكال الجمالية فى «جوجرها» وفى تطورها، والظروف الاجتماعية، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها، كما تنكس فى الإيديولوجيا؟

٥- وأخيرا، ما مصير ما نسميه بنشاط «اللب» الذى ربما كان فى نهاية الأمر المبدأ المحرك لكل النشاط الفنى؟ إلى أى مدى يرتكز هذا النشاط المبنى على الممارسة الحرة للمكانات، على بعض جوانب الممارسة الفنية التى قد تتأثر بالإيديولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهها؟^(١١)

كل هذه الأسئلة وغيرها لم تجد جوابا شافيا بعد. وربما لم تكن فى حاجة إلى بناء نظريات جديدة بقدر احتياجنا إلى دراسات متعددة

معين، يمكن أن تستخلف من أغراض مضادة، إذا هى دخلت فى بنيت إيديولوجية مختلفة الاتجاه.

ولنعد إلى إشكالية الامتكاس التى تربط بالمستوى الإيديولوجى، أعلى ذلك المجال الوسيط، حيث تتم عمليات امتثار للمعنى والقيمة. فقد شعر «جيونو» - بحكم نشأته وظروفه الاجتماعية - بمخاوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إنجازات الرأسمالية الجديدة. وقد ظهرت هذه المخاوف على شكل شجب لكل ما هو مرتبط بدنياً لتلك والأقال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال. ومن فضائل «جيونو» أنه، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر، لم يعترض على أفراد يعيشهم أو مجموعات معينة، ولكن عن زمن أصبحت المادة فيه هى كل شيء، وأصبحت للسلطة هي مبعودة الأول. والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت، وهى المطالبة بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج، فهو يكتفى بأن يشير إلى حدود تأمله الذى لا يستطيع تجاوزه، ويود لو استطاع أحد أن يستثمر أفكاره تلك. وثمة ملاحظة أخرى، فإن هذه البورجوازية الراضة ليستقبل تحمده الرأسمالية أو الاشتراكية، لا تجد لها سلاوى سوى فى الرجوع (المحال) إلى الماضى. ولكن هذه الصورة أو تلك المرأة لا تنكس البورجوازية من حيث هى طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية فى القرن السابع عشر، التى كانت ترى نفسها من خلال المرأة المكورة للأمراء والأميرات فى أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم)، بل تقدم صورا من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين فى جبال «البروفانس العليا»، يصوغها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحة منها إلى الواقع. وهذا يؤدى إلى ثلاثة اتجاهات تتنازع بقوة الاهتمام وتضخم الوعى المفلوط :

١- الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسى فى سنة ١٩٢٠.

٢- الحالة الاجتماعية الخاصة بشرعية هامشية فى البورجوازية.

٣- الحالة الخاصة بشرعية أخرى من المجتمع : طبقة الحرفيين الريفيين.

٤- وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم الملحة.

ان «الحواديت» التى تقصها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استمارات شاعرية، تعبر عن رغبة سياسية، وانكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى التلقى من خلال الأسطورة التى قامت الرؤية للملحة بديلا منها، (على نحو يجعله يتوحد بالزخم من قعدانه مركزية) فى نسق سماته التلازم والجمال، وقد يتطلب العمل الفنى ذلك قبل كل شيء^(١٢).

هكذا مثلت الإيديولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور ضمير الطبقة البورجوازية الصغيرة، ولكنها لم تكن لتجلب روايات «جيونو» ذات إشباع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيديولوجية الموهلة فى القدم، والمختطفة بمكان تضييعة ما تلبث أن تنتشط من جديد، كالتفتى بجمال الحياة فى أحضان الطبيعة، فى مقابل الفساد الجسدى والأخلاق فى حياة الحضر، وتوقف الأحاسيس على القدرات الفكرية (إنحاء الرومانسيين)، الخ. ولذلك فن شأن المجلات المختلفة التى يروح ضحيتها الإنسان فى التجمعات الكبرى، والتى يسيما الفرو

اجتماعية الأدب

١٢- وفي «إيديولوجيا ويوتريا» ، يؤكد مانايام على الدور الأساسي للشعر كهرى على سبيل المثال ، في مرحلة ما قبل الثورة ، في جزء من أوروبا في بداية القرن ان الطائفة الاجتماعية الوحيدة القادرة على الوعى بالأوضاع ليست البروليتاريا (الطبقة العاملة) بل ما سيمه «واللايتونسيا غير المرتبطة» .

١٣- حرم قانون ليشايل الصادر في ١٤ يونيو سنة ١٧٩٦ (بعد أقل من سنتين من إعلان حقوق الإنسان) ، التجمعات واللقاءات . أما قانون أول ديسمبر سنة ١٧٩٣ فإنه أنشأ دفتر العمل الذى يمل صاحب العمل كل الحقوق على العامل . ولم يتبقى على الرق إلا بقرار صدر في ٤ جويلر سنة ١٧٩٤ ، ولكن سرعان ما نقض في زمن لاحق .

١٤- إن تاريخ مفهوم الاغتراب مشكل ، خاصة وأن هذه الكلمة تشير إلى عمليات تأملية مختلفة للغاية ، بعدما من الاغتراب ذى الصيغة الثقافية ، الذى يوجهه أنمازل- من طريق البيع أو الشراء- من ملك خاص ، حتى «الاضراب» كما عرفه ماركس في عالم الاقتصاد (الاضلال) ينظر إلى نتيجة صله كشيء غريب عنه ، مستقل عن قدرته الإنتاجية) ولكن لستعله هنا بالحق الذى استخدمه ماركس في «خطوطات سنة ١٨٤٤» .

١٥- ولد «ديجون» سنة ١٨٩٥ ووفى سنة ١٩٧٠ . من أفضل أماله الرواية التى تنسج بالجمع الرقيق التقليدي «حسية» سنة ١٩٢٨ ، و«ولد من يومين» سنة ١٩٢٩ و«أمنية العالم» سنة ١٩٣١ .

١٦- راجع أطروحة فرنوا : ب . «الرواية الريفية في فرنسا» .

١٧- يجب ألا ننسى أن ظلية المعجبين «بروس» كانوا من الطبقة الأرستقراطية .

١٨- لقد رسم من أجل تلك الطبقة نموذجاً للاختلال الزراعي خدمت رواية «جويلر» الحديثة ، حيث يقوم السيد «فيلارد» ورج «جولى» بالإشراف الأبرس العدالة للغاية على هذا النوع من النشاط الرقيق .

١٩- لقد أكد لوسيان جولدمان مرارا ، خصوصاً في كتابه «الإله الخفى» (باريس- جابيار سنة ١٩٥٥) ، وفي كتابه «لغو اجتماعية الرواية» (باريس- جابيار سنة ١٩٦٥) الدور الرئيسى للثقافة في تلك العمليات التى يرمونها أن تحقق أقصى درجات التلاحم ، سواء على المستوى الإيديولوجى أو على المستوى الشكلى ، وعلى العلاقات بينها ، وعلى علاقتها بالمدنى الفنى .

٢٠- عن الباروك : راجع كتاب «أجي» : . «الباروك والكلاسيكية» - باريس سنة ١٩٥٧ .

٢١- بالاسية لبعض الفلاسفة ، مثل كوستاس أكستروس (لغة العالم باريس سنة ١٩٦٩) أو جاك دريدا «الفنية» ، الطائفة واللب ، في «الكتابة والاضلال» - باريس سنة ١٩٦٦ ، فإن اللب هو أساس كل ثقافة .



وموضوعية ، لقد نحتت لها مفاهيم ، ونظم لها مناهج من خلال تحليل محدد لكى نتوصل إلى أقصى فعالية هذه المفاهيم ولنختبرها على مختلف النصوص . وفي النهاية ، علينا أن نتصل عن كل تحزب ، وأن نتذكر دائماً أن أقصر الطرق للوقوف على الخطأ هو الاحتضاد أننا دائماً على صواب .

• هوامش البحث

١ - لقد مدام دى ستابل أول من به إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، في مؤلفاته الذى ظهر سنة ١٨٠٠ «حول الأدب في هولندا بالروسات» . وبعد عدة سنوات من هذا التأكيد الذى جاء على لسان الفكرة للتحريك لمدام دى ستابل ، نجد إيميني الموزت دى بونالك يعود ليؤكد أن «الأدب هو التعبير عن المجتمع» . ومن ناحية أخرى فإن سانت بيك يعد الوجهة الأولى في هذا الاتجاه السيكولوجى الذى يبحث عن الإنسان في الكتاب ، بمعنى أنه يبحث عن هذه الشخصية المسبقة التى تتوارى عن عسى الوقت كتكشف من خلال العمل الأدب .

٢ - استعملت كلمة «مرآة» بكثرة في نقد القرون الوسطى ، وكانت تنعير على هذه الخلية إلى نوع تسمى انتشرت منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر . ونقدم أمثال هذا النوع لطبقات مختلفة من الأفراد «مرآة العالري» و«مرآة الرمايات»... «التيولوجية» هنا لا تعنى ما هم عليه بل ما يجب أن يكونوا عليه . ويكسب العرف السائد حالياً كانت وظيفة المرآة حينذاك ميسيرة وليست تصويرية .

٣ - لينين ، عن الأدب والفن ، باريس ، للتشويبات الاجتماعية سنة ١٩٥٧ ص ١٦٦ .

٤ - نفسه ص ١٢١ .

٥ - نريد من التحليل لظهور «الاسكاس» كما أوضحه لينين في هذه المجموعة من المقالات ، بإحراز نص مباشر (من أجل نظرية الإنتاج الأدبي) - باريس ، مايو سنة ١٩٧٠ ص ١٢٧ - ١٥٧) أن يتبين آثاره المختلفة ، ومن ثم يبيهاز أهمية فكرة لينين التى تعرضه مقالان تلك .

٦- أن لوسرى يتكلم من وجهة نظر الفلاح الساخن وهو يمثل سيكولوجية هذا الفلاح في نقد روى مذهبه (لينين ص ١٣٤) . وإذا كان هناك تشابه فهو بين أفكار الفلاح الروس وأفكار لوسرى ، ولكن كيف لنا أن نضع أيدينا في الواقع التاريخي على هذا «الفلاح الساخن» الذى يهتق الكتاب وجهة نظره ؟ وما العلاقة بين أفكاره والواقع للادى الذى يبرأ بدهانه في المجتمع الروس ؟ بل يكفى الكتاب بأن يقل «في مله سيكولوجية هذا الفلاح» هذه الاسئلة جميعاً لا يجب حبا نص لينين .

٧- من أهم الأمثال التى توضح نظرية الإيديولوجيا مؤلف تركنتز «التاريخ والوعي الفيلق» سنة ١٩٣٣ وأكارل مانايام «إيديولوجيا ويوتريا» سنة ١٩٢٩ و«تجسيع صعباً» سنة ١٩٢٥ ، وأيضاً دراسات هنرى ليفيغر وشاليه «إيديولوجيا وحقيقية» في كرسات مركز الدراسات الاجتماعية ، العدد ٢٠ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، وأنتوا كتاب أنترمي «من أجل ماركسى» سنة ١٩٦٦ .

أما عن طريقة المعرفة العملية لجاسترن يتلار فهناك مؤلفاته : «المثال عن تقريب المعرفة» - باريس سنة ١٩٦٦ ، و«تكوين الفكر العلمى» - باريس سنة ١٩٣٨ أما مفهوم «الانفصال الإدراكي» فقد أعاد التفسير دراسته في كتابه «من أجل ماركس» .

٨- من أجل ماركس ، ص ١١٢ .

٩- من مؤلفات جولدمان «الظلم الإنسانية والفلسفة» - باريس سنة ١٩٥٢ و«الإيديولوجيا وماركسية» في «المعنى لمرأس لكاه» - باريس لأمانى سنة ١٩٦٩ .

١٠- يراجع كتاب «حابل» «الوعي للظهور» ، ومؤلف مانايام «إيديولوجيا ويوتريا» على الخصوص .

١١- ذلك ما يوضحه التفسير في تعريفه للإيديولوجيا : «نسق (نقد متو) وممارسة عملية للتصورات (صور) ، أساطير ، أفكار أو مفاهيم حسب الأحوال) له وجود ودور تاريخي في مجتمع ما من أجل ماركس» .



عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدلمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الميجلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدلمان عن لوكاش هو التوغل في التحليل البنيوي لمنجزات الخلق الثقافي، من زاوية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطوراً جديلاً لمهوم البنية العقلية الميجلية التي استغلها لوكاش في أعماله المبكرة، وبخاصة في كتابه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٧٣).

ويتم جولدلمان بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يمسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، يتنمى إليها مبدع العمل. وتحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في «رؤية العالم»، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والانساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة - رؤية العالم - باعتبارها «كلية متجانسة» تكن وراء الخلق الثقافي وتحكمه، مثلاً تتجلى فيه وتكشف بمراسمته، فهي - من هذه الناحية - أشبه بالبنية العميقة التي تتحكم في مجموعة الأبنية المتطابقة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلاقات الوظيفية التي تحكمها، والتي ترد - في النهاية - إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هي «رؤية العالم» هذه؟ وعلى أي نحو تتجلى في الأعمال الأدبية، أو تصورها الأعمال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال في عزلة عنها؟ تلك هي الأسئلة التي يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها.

تطرحها الطبقة لتتقن مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات.

وعندما يصل «الوعي الممكن» إلى درجة من التلاحم الداخلي، تصنع كليات متجانسة من التصورات، عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولاً تصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكوتية في آن - عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن «رؤية للعالم». وإذا، فأهم شرط من شروط هذه «الرؤية» أنها «رؤية جماعية» بالضرورة، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية.

وليس من الضروري أن تحدث هذه «الرؤية للعالم» عند أفراد المجموعة الاجتماعية، على مستوى «الوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة. كما أنها لا تحدث على مستوى «اللاوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة أيضاً، ذلك لأن مفهوم «اللاوعي» عند فرويد، ينطوي على عمليات كبت لا يسمح بها الوعي الفردي، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعي المشكلة لرؤية العالم، عند أفراد الطبقة. إن هذه البنية تحدث، أو توجد، على مستوى ثالث، يمكن أن نسميه - مع جولدمان - مستوى «الوعي الضمني» أو «غير الوعي»^(١) Non-conscious

وإذا كان «الوعي الضمني»، على هذا النحو، وعياً يتجاوز صفات المصطلح السيكلوجي الفرويدي، فإنه وعي يشتمل في بنية فكرية وشعورية وسلوكية، تشمل في أفراد الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، عملاً أشبه بعمل الأُسفة أو الأنظمة - البيولوجية التي تحكم سلوكنا. ومن المؤكد أنه وعي يتجاوز مفهوم «اللاوعي الجمعي» بمقتضى المستند عند برون، ذلك لأنه «وعي ضمني جماعي»، له وجود محدد، يشتمل في نسق من التصورات للتلاحم، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجلمع يشعرون ويفكرون وسلوكون بطريقة معينة، في لحظة تاريخية محددة، وليس في مطلق الزمان، وتتما لمعالات اجتماعية محددة، وليس تبعاً للنماذج عليها ذات طبيعة مطلقة.

وبمعنى ذلك أن «رؤية العالم» تتميز - فضلاً عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي، يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، في فهم واقعها الاجتماعي ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية - وأفعالها، في وحدة تصورية من ناحية، وبميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى. ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح «رؤية العالم» باعتباره مصطلحاً «ولام» ذلك الككل المركب من الأفكار ومظاهر ومفاهيم - تصل ما بين مجموعة اجتماعية (وأحد شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى.^(٢)

قد ترجع بنا «رؤية العالم» على هذا النحو، إلى مفهوم لوكاش عن «الكلفة الاجتماعية»، ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم، عندما يتعامل مع «الرؤية» باعتبارها «بنية» لا تفهم إلا في تحقيقها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكلوجية المتطورة التي تفتتها عن أساتذته جان يانجيه، فينظر إلى «رؤية العالم» باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلاً، واعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في



لكي نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوماً جلدرياً في منهج جولدمان، علينا أن نفكر في «رؤية العالم»، عنده، باعتبارها كياناً أنطولوجياً قاراً داخل العمل الأدبي وخارجه في آن، وباعتبارها أساساً إستمولوجياً لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي - ومنها الأدب - من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه البنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعاً وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، من ناحية ثالثة.

وعند هذا المستوى، يجب أن نضع في تقديراً أن لويبيان جولدمان ينطلق من «الحادية التاريخية»، ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادي أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها ببعض الآخر، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعي». وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها ببعضها من الطبقات، فإن هذين العاملين يتجاوبان ليصنعا «الوعي الجماعي» للطبقة. أما هذا «الوعي الجماعي» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو - كبنية - وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه - في ذلك - شأن الطبقة التي تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كياناً أنطولوجياً منفزلاً، بل يمثل كياناً قاراً في «الوعي الفردي» لكل أفراد الطبقة.

لكن هذا الوعي يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما أولهما فهو ما يسميه جولدمان «الوعي الفعلي» Conscience réelle أو الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب، ويصغر في مجرد وعي بالحاضر، وأما ثانيهما فهو «الوعي الممكن» Conscience Possible، ويشأ عن «الوعي الفعلي»، ولكنه يتجاوز ليشكل الوعي بالمستقبل. وذلك طبيعي لأن الوعي بالحاضر لابد أن يولد وعياً بإمكانية تغييره وتطويره. وإذا كان «الوعي الفعلي» يرتبط بالمشكلات التي تلتها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتصارعة ببقية الطبقات، أو المجموعات، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلوف الجلدريّة التي

نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة. وكان الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين - من هذه الزاوية - هم الذين يرفعون «رؤية العالم» من مستوى «الوعي الضمني» إلى مستوى الوعي الكامل عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التي يتشتمل عليها. إن أعالمهم على هذا النحو، تنطوي على تلاحم داخلي ينبع من التلاحم الخارجي في «رؤية العالم» ويقوى منه. ويقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعية التوليدية للأبنية الداخلية لهذه الأعالم فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التي تولدت منها.



ولهذا كله يطلق **جولدمان** على منهجه النقدي مصطلح «**البنوية التوليدية**» وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين - غير منفصلين - في المنهج. أما البعد الأول فيتمثل في «**بنوية**» المنهج، أي مستوى الفهم التصوري الذي يحكم إجراءات المنهج وإجراءاته أو تطبيقاته، وعلى مستوى الواقع التجريبي للمادة، من حيث النظر إليها في علاقاتها التي تحكم شتاتها الظاهر، وتحول هذا الشتات إلى كلية، أو بنية من للقوليات للتلاحم. إن الواقع التجريبي، من هذا المنظور، ليس مجرد ركام من الظواهر أو الأحداث، وإنما هو مجموعة من الأبنية. ولا سبيل إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطق البنى.

وإذا نظرنا إلى الأدب، من هذه الزاوية، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة، تنطوي على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب، بل هو مجموعة من الأبنية، تنظم كل عمل على حدة في بنية من العناصر للتلاحم، وتنظم مجموعة من الأعمال في بنية أخرى أكثر شمولاً، وكأن «بنوية» المنهج، على هذا النحو، نسق تصوري يحكم العملية التي يقترب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك، وهو العمل الأدبي أو الأعمال الأدبية، كما أنه نسق تصوري يحكم العمليات التي يتكون بها الموضوع المدرك ذاته، أو الأعمال الأدبية في نفسها.

ولكن هذا النسق التصوري ليس نموذجاً مجرداً يفرضه الدارس على المادة، كما أنه ليس نموذجاً حسياً، متمثلاً في المادة، مستقلاً تماماً عن الدارس المدرك له، وإنما هو نسق تصوري ينطوي على تجريد وحسية في آن، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس في نفس الوقت؛ فيتمثل - من هذه الزاوية - تطويراً لصيغة مبدل عن «وحدة الذات والموضوع في الفكر»؛ ويؤكد أن أي محاولة لإلغاء الذات تنتهي إلى إمبريقية زائفة، كما أن أي محاولة لإلغاء الموضوع تنتهي إلى ذاتية ضارة. وإذا سيطر القطب الأول، من هذين القطبين، سادت الكلية، وإذا سيطر القطب الثاني ساد الانسقاط؛ فينحصر المنطق في الحالتين، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مستقلة من الدارس على الموضوع المدروس.

وعندما يصل المنهج ما بين الذات والموضوع وصلاً جدلياً، فإنه يؤكد كلية العملية الإدراكية في دراسة البنية، مثلاً يؤكد الطبيعة

مقابل حلولها، فصحيح «**رؤية العالم**» - والأمر كذلك - «بنية شاملة» تهدف بنسجها للتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تمانيه الطبقة أو المجموعة، تماماً كما ينبع نسجها للتلاحم من الرغبة في تطويع الموقف. وهكذا يعرفها جولدمان - مرة أخرى - بأنها «خط متلاحم من المشاكل والاجابات» (١٢).

ولكن إذا كانت «**رؤية العالم**» لا توجد خارج الأفراد، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد. إنها من صنع المجموعة، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره. وإذا كان الخط الأساسي لبعض النظريات السيكلوجية، فيما يرى جولدمان، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة، فإن التركيز، عند جولدمان، يتركز حول «الذات الجماعية»، التي تحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوي على علاقة بدلات عمالة من ناحية أخرى، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أهم من مستوى الفرد. وهذا كله طبيعي لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنساني يتم بواسطة الـ «نحن» وليس الـ «أنا»، صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إطفاء الـ «نحن» وتحويلها إلى مجموعة من اللوات المنزلة، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين اللوات، فصنع علاقة الـ «نحن»، التي تتجلى في ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع. وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية ليؤكد مفهوم الذات الجاوزة للفرد Transindividual Subject وما يعنيه جولدمان - بهذا المصطلح - هو أن الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، هي حاملة «**الرؤية العالم**» وخالقتها في آن، وأن البنية للتلاحم لهذه الرؤية ليست من صنع فرد، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة.

وإذا كان مفهوم «**رؤية العالم**»، على هذا النحو، يرتبط بمفهوم «الذات الجاوزة للفرد»، فإنه يؤكد عدة أمور هامة. منها أن هذه الرؤية تتجلى في الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة. ولعل لفظة «تتجلى»، في هذا السياق لفظة مرواحة، تتركز على ما يقصده جولدمان. ومن الأدق أن نقول إن «**رؤية العالم**» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة، وتولد مجموعة من الأعمال، تحفظ ظاهرياً اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنها تتجاوب بنيوياً من حيث تبصيرها عن هذه الرؤية وتولدها منها.

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار، بل قيمة كبار القادة السياسيين، في جانب منها، على أساس أنهم المبعوثون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التي يتشتمل عليها. وتتمثل ميزتهم على غيرهم في أنهم يصوغون هذه الرؤية في أقصى درجات تلاحمها البنيوي، بل إن هذه الصياغة هي التي تميز واحداً منهم عن غيره.

ويرتب على ذلك أن الأعمال الأدبية - شأنها في ذلك شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية - أعمال فردية وجماعية في آن. وهي جماعية لأن الوعي المطبق للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات «**رؤية العالم**». وهي فردية لأن الأدباء الأهميل هو القادر على أخذ هذه المكونات وتوظيفها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة، فيحقق رؤية العالم

وعند هذه النقطة تدخل «دروية العالم» في صميم للنسج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثاني للنسج، أعني ذلك البعد الذي ينظر إلى البنية من حيث «تولدها» باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرق، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها، وتحقيقه لوظيفة أساسية تتصل بالجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التي انتجتها. إن البنية - من هذا المنظور - لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنزول عن السلوك الوظيفي للإنسان تاريخي. ولذلك لا يمكن فهمها منفصلة عن «البراكسيس» Praxis والتاريخي - إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جولدمان - كما لا يمكن عزها عن السلوك. وإذن، فلا وجود لبنية دون وظيفة، ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذي يحدد البنية، ولا وجود للآخرين معاً دون ذات مجاوزة للفرق، فواجبه مشكلاً تاريخياً محدداً.

يقول جولدمان: «إن النبوية التوليدية مفهوم علمي وإيماني عن الحياة الإنسانية، ومفهوم يتصل بمفكره الأساسيون بفرويد على أساس ميكولوجي، ويتصلون بجيجل وماركس وياجييه على أساس معرفي، مثلاً يتصلون بجيجل وماركس وجرامشي ولوكاش على أساس تاريخي اجتماعي⁽¹⁾». إن هذا الاتصال الذي يتحدث عنه جولدمان بين النبوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعنى التسليم بالبنية عن نسق، أو نظام، في كل عمل أدبي، أي محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنزل، من حيث هي نتاج لذات، في مستوى فردي يتوقع في «الليبدو»⁽²⁾ عند فرويد، به تتكشف دلالاتها - في جانب منها - على مستوى السلوك، حيث تصبح حلاً لمشكل أو إعادة توازن معرفي، في ضوء ميكولوجية جان ياجيه، كما تتكشف دلالاتها - في جانبها الآخر - على مستوى تولدها من رؤية ذات جاذبة مجاوزة للفرق. وهكذا تصبح «البنية» وظيفة تؤدي لتحقيق توازن مفقود بين جموعة تاريخية ومشكل تاريخي محدد تواجهه. ويقدر ما تحمل هذه الأبنية الجديدة مشكلاً لأنها تولد أبنية متأخرة نماذج الأفعال الأدبية والفلسفية والقيمية. ويقدر ما تباين الأفعال الأدبية والفلسفية والقيمية لأنها تتجاوب بتبنيها من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التي تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبي - من هذه الزاوية - نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرق. هذه الذات تواجه عالماً اجتماعياً مبنياً، وعلى نحو محدث تعارضاً بين طموحاتها وعلاقاتها. ويتبع التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعي، المسئلة والموجودة سلفاً، وبين هذه الذات الاجتماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتتحل بها الذات الاجتماعية مشكلاً، وتحقق بها توازناً جديداً يمكنها من الاستمرار في هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هي «وحي يمكن» يصنع بتلاحم ووحدة «دروية للعالم». وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من اللقولات الملاحمة، فإنه من نتاج ذات جاذبة متميزة، أو طبقة، فواجبه مشكلاً تاريخياً لا يحل إلا بعملية مدم الأبنية وبناء لأبنية جديدة، عميد التوازن المفقود، ويمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

الأنطولوجية لبنية العمل الأدبي ذاته (أو أبنية الأفعال الأدبية) باعتبارها نسقا موجودا خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثرا بها في نفس الوقت، ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر - عن «دروية للعالم» قد توافق أو تخالف (بدرجات متفاوتة متباينة) رؤية العالم المشتلة في الأفعال الأدبية. والموضوعية - في هذه الحالة - هي عدم التضحية بموقف البحث، وعدم التضحية - في نفس الوقت - بالكيان الأنطولوجي المستقل لبنية الأفعال الأدبية. وبهذه المعادلة الصعبة - لا شك - يتم الكشف عن التلاحم الدخلى لأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، بل من الأبنية المستقلة للأفعال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث في التقاط الدلالة، واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحدثين عن «النبوية» باعتبارها منهجا، و«البنية» باعتبارها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن «نبوية» للنسج و«بنية» الظاهرة الأدبية التي يعالجها النسج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح النسج على التقاط «كلمات» الظاهرة الأدبية و«أسفاسها» و«نظمها»، وتحليلها تحليلًا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوي على خاصية لا يمكن اختزالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد النسج أي محاولة «فوية» أو «تجزئية» للالتزام من الظاهرة، كما يستبعد أي محاولة سوسولوجية تنحصر منحى لإمريقيا غشنا، يتوقف عند مشاهدات مضمومية، أو شكلية، منعزلة، بل يؤكد النسج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوى منهاها المجموع لمتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء، فتحقق دورا داخل البنية. ومن هنا تصبح الحركة التحية الكامنة وراء إجراءات النسج هي البحث عن «النظام» أو «النسق» القادر في الظاهرة، والذي يكن وراء شغائنا. إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعني اكتشاف البنية، وبالتالي اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلات بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء في نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء في ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أي من حيث دورها التكويني في «النظام» أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات المتلاحمة، أي في «بنية». ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر في ذاتها إنما هو تدمير لظاهرة الظاهرة الأدبية، بل تدمير لظاهرة أي مدرك يصلح أن يكون موضوعا للبحث.

ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزها عن ذات فاعلة تصنعها كموضوع؟ وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسقا مجردا بعيدا عن «وظيفة»، وبالتالي بعيدا عن «دعوى»، له دلالة التاريخية وشرطه الاجتماعي؟ إن هذه الأسئلة - على مستوى الأدب - تنفي ربط الأفعال بكتبا، كما تنفي ربط كتابة الأفعال بتأدية وظيفة ذات علاقة بجموعة اجتماعية، أو طبقة، تواجه مشكلاً تاريخياً. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تنوّد إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرق، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤدياً لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

ومادام العمل الأدبي «بنية مؤهلة» من هذه البنية الأشمل ، فإنه لابد أن يؤدي وظيفة مرتبطة بالأجاءه الذى توجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفته - على هذا النحو - هي التي تصنع بنيته . كما أن هذا الوظيفية هي التي تكسب العمل الأدبي دلالة ، بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «البنوية الوظيفية» منبج يتحرك في بعدين من حيث الظاهر . ولكنها بعد واحد معقد في حقيقة الأمر . أعنى أنه منبج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبي ، وأنه يقوم على مرواحة مستمرة بين داخل العمل وخارجيه . إنه منبج لا يفهم العمل الأدبي إلا باعتباريه نسقا من العلاقات المتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه . بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلى نفسه . ولكن المنبج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلى بضطر للعودة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأدب المنبج ، فلا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها ، باعتبارها بنية أشمل ولتت بنية العمل الأدبي ، ثم يعود المنبج إلى العمل الأدبي مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، حتى يتعمق المنبج فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نقرب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبي ، على هذا النحو ، قلنا إن العمل الأدبي بنية مادام يتطوى على نسق متلاحم لموقف تاريخي . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالبنية ذات طابع وظيفي من حيث أنها تجاوز «نوعي» لمشكل قار في أحاق هذا الموقف . وهي بنية «دالة» من حيث أنها تتطوى على معنى موضوعي لهذا المشكل . وهي بنية «جمالية» ، لأنها تجاوز نوعي ، أى لأنها صياغة «خيالية» وليست «تصورية» للمشكل . وهي بنية «موازية» أو «متجاوية» مع أبنية أخرى ، تصوغ للمشكل صياغة نوعية مغايرة ، مثل الفلسفة التي قد تصوغ نفس المشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال . وهي لذلك كله بنية «مؤهلة» من بنية أشمل ، وأبنية أشمل هي «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، التي ينشأ إليها الأديب . وإذن فالعمل الأدبي بنية «جمالية دالة» لا يتحدد طابعها الجمالي ، إلا بما تتطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يفردنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته ، مطلقا لتحديد منبج دراسته من منبج . نقدي هو منبج . «البنوية الوظيفية» .



ولعل ما فعله جولدمان مع راسين وسكالك ، في كتابه «الإله الخفي» (١٩٥٦) ، أكثر إلحاحا توضيحا لمنهجه النقدي . لقد تكشفت له في مسرحيات راسين «بنية» متكررة من المتولات - الله ، والانسان ، والعالم - تتغير في مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هي رؤية بشر صائمين في عالم يغلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون العالم

باعتباره العالم للمسكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غالبة دوما عن النظر . ويحدد جولدمان أساس هذه الرؤية في الحركة الدينية التي عرفت ، في فرنسا ، باسم «الجنسية»^(١) ويسفر لوسيان جولدمان «الجنسية» ، بدورها ، باعتبارها نتيجة لإزالة نبالة اللوح Noblesse de robe من موظفي البلاط الذين كانوا يعضدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تفاؤل قوتهم مع نحو الحكم المطلق .

ولا يكفى جولدمان بذلك بل يكشف عن تماثل بينى آخر بين «لراجيديات» راسين وكتاب «الألكار» لبسكال ، ويصل ما بين البنيتين على مستوى التولد ، عندما يردهما إلى رؤية العالم عند الجنسية ، وعندما يرد الجنسية - وتراجيديات راسين وأفكاره - بسكال بالتالى - إلى مشكل اجتماعي لمجموعة اجتماعية عديدة ، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجارية في البنية الأشمل والأبنية الأقل شمولا . ولكن يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، في كتابه المهم «الإله الخفي» . على النحو التالى :

- في مرحلة ازدهار الحكم المطلق في فرنسا في القرن السادس عشر ، نظم الملك بيروقراطية تدعّمه من الحاميين الرجوازين ، وجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكي ، مما مكّهم من تشكيل ما سمي النبالة الشرعية ، في مقابل الأرسقراطية الاقطاعية القديمة . ولما كانت هذه النبالة الشرعية تدّين في وجودها الاجتماعى إلى الملك فقد أصبحت عوناً له في صراعه ضد الأرسقراطية . ولكن حدث ، في أوائل القرن السابع عشر ، أن شر لويس الثالث عشر أن النبالة الشرعية Officers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة له ، Commissaires ، ومنحها حقوق وإميازات البيروقراطية الأولى . وكان من الطبعي ، والأمر كذلك ، أن تجد النبالة الشرعية نفسها في مأزق صعب . لقد كان أنبأؤها يدينون بوجودهم إلى الملك الذى انقلب عليهم وتحلّى عنهم لأسباب غير معروفة . ولما كان هؤلاء بلا أسلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين في مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلقهم .

- في سنتي ١٦٣٧ - ١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هي «الجنسية» . ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر بمظهرها بقفاهم الكاثوليكي ، وبمحاربتهم التحور والإباحية ، إلا أن الحركة صارت درجة لمجموع الكنيسته والحكومة ، وبالتالي مدفا للاثام بالمقرطة في الدين . وعندما حلل جولدمان التعالم النظرية لكل من أرنو Arnaud وبارسوس Barcos وغيرهما من أقطاب الجنسية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية : فقد أكد الجنسينيون أن الله تحلّى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسجة من العالم فليس في العالم نفسه سوى الشر القاهر ، الذى يجر كل أفعال الإنسان إلى شركاء المعصية المهلكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للإنسان من مواجهة المقدور عليه في هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا في مواجهته .

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن نمائل بنوي دقيق بين المأزق الاجتماعي للتبالة الشرعية والتعاليم الدينية للجنسية . ويتضح الخائل على النحو التالي في :

الاجال الإجماعية	الاجال البشري
١ - عقل تلك التبالة الشرعية لكه تخل مما لأشأ غير معروية ٢ - أصبحت الظروف الاجتماعية مفرمة ٣ - لا قدرة للبالة على مراجعة القدر المكنى .	عقل الله هائل ولكنه تخل من لأشأ غير معروية . وأصبح هائل ذرا كعلا . تلا نخل للآشأ من فلفاس في ١

والأساس الفلسفي لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد استمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المفرد إلى المموس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى جولدمان أن هذه المرافحة بين الكل والأجزاء هي الأساس الذي تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كليها لا يمثل إجراء عقلياً مبيناً للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزي ؛ بحيث يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة في الموضوع المدروس ، وينطوي الشرح على إدماج البنية المقمرة في بنية أفضل ، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين في التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند جولدمان - من الوجهة الهرمسيوطيقية - يعد متناقضاً تماماً لتعاليم الكنيكية الجديدة التي تؤكد انفصال الشرح السببي (ويعالجها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (ويعالجها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى جورج هوكو - نوعاً من السياقية الجدولية Radical contextualism) بدعم الخط للتلاحم للمعية الإدراكية للموضوع المقسر. (٨)



يقرب على كل هذه المفاهيم السابقة للنبوية التوليدية اختلاف جلوري مع كثير من متاهج النقد الأدبي المعاصرة . وأهمها - في هذا السياق - منيح التصليل النفسي ، والمنهج البنوي اللغوي أو الشكل (فما يسميه جولدمان) والمنهج الاجتماعي التقليدي . ومن المنطق أن يدخل جولدمان في حوار مع مثل هذه المناهج المعاصرة ، وتوضيحاً لمنهج من ناحية ، وطلاعا عنه من ناحية ثانية ، وكشفاً عن خصل المناهج الأخرى في مراجعتها منهجية من ناحية ثالثة . ولن أحاول - في هذا السياق - حصر المناهج المختلفة ؛ وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين «النبوية التوليدية» ، توضيحاً للمبادئ التي ينطوي عليها المنهج الأخير .

أما منيح «التحليل النفسي» فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بينه وبين «النبوية التوليدية» على مستوى السطح ، إذ هناك - أولاً - فكرة النظر إلى السلوك الإنساني باعتبارها مشكلاً جانب من بنية دالة ، وهناك - ثانياً - التسليم بأن السلوك الإنساني لا يمكن فهمه إلا بعد دجه في بنية أشمل ، وهناك - ثالثاً - النتيجة اللازمة ، وهي استمالة فهم البنية إلى على مستوى تولدها . إن هذه الجوانب الثلاثة فهم مشابهات بين

إن هذا الخائل البنوي يكشف عن رؤية مأساوية للعالم ، وهي رؤية وجد كل من بسكال وراسين مكتوبتها في الجنسسية التي تأثرا بها ، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر (أعني صياغة تصورية عند بسكال وصياغة خيالية عند راسين) لكن كل صياغة تتجاوب بنويها مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة - الله ، والإنسان ، والعالم - بحيث تتجاوب الصيغتان بنويها ، فتصل كلتاها تطويراً لمكونات الرؤية المأساوية للعالم ، ووصولاً بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة .

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هي التي صنعت أفعال بسكال ومسرر راسين فإنه يعني أن أفعالهما تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالاتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعي ، واجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبيح عنه جولدمان ، على هذا النحو ، هو تجاه من العلاقات البنوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبي ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن ادراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبي باعتباره بنية منفصلة عن ذاتها ، بل باعتباره «بنية متولدة» ، والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبي ، على هذا النحو ، هو أن نبدأ بالعمل لكي نتعلق منه إلى التاريخ ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل الأدبي ، في حركة أشبه بحركة «المكون» .

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على منيح جدلي ، يتحرك - دوراً - ما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكيف معه المنهج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة في ضوء الآخر .

وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة في الدرس الأدبي ، هما «التفسير» - أو «الفهم» - و«الشرح» . أما التفسير فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي ، أي الكيفية التي تكشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبي فإن الشرح درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل .

العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والحال الأمل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الالتقاء التام للمقاصد الواحية للكاتب ، والتعامل معها - في نفس الوقت - باعتبارها جانباً من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد في «الشرح» . ومن هنا يصبح شأن المقاصد الواحية شأن أى عمل نقدي آخر يمكن أن يقيد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمداً على النص الأدبي وحده ، دون أن يمتح المقاصد الواحية أى قيمة متميزة .

ولو عكس الناقد الأثر وبجملته المقاصد الواحية تماماً فما قد يحرم نفسه من محطيات تجريبية ، يمكن أن تعينه - ولو بطرائق غير مباشرة - في الشرح . ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبي إلى نوع آخر من الزاجم والسير . وتتجلى خطورة الوضع الأخير في فرض مبدأ خارجي مغاير للعمل الأدبي ولن ينتج عن فرض هذا المبدأ سوى تعمير التلاحم الداخلي لبيئة العمل الأدبي . وإزاء هذا الوضع الخطير تؤكد النبوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصراً في شرح العمل الأدبي ، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواحية ليست عنصراً أساسياً في فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها - ذاتياً - إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعي الطبقات الاجتماعية المختلفة .

هل يعني هذا كله إلغاء الوظيفة النقدية ونفيها في الإبداع الأدبي ؟ بالطبع لا . وإنما يعني تأكيد أن هذه الوظيفة - مثل غيرها من الحقائق - وظيفة جدلية ، يجب أن نبذل أقصى الجهد كي نفهمها . ولا يخل أحد - فيما يقول جولدمان - بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها ، ولكن يظل هذه الأعمال متعلقة بالخاص ، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تلقف كآ . إن هناك تلاحماً داخلياً في بيئة الخلق الشامل من الكائنات والأحداث الحية في الأعمال الأدبية ، ويقدر ما يشكل هذا التلاحم - فيما يقول جولدمان - كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عنصراً من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها جميعاً بغيرها . ولذلك فإنه كلما زادت عظيمة العمل الأدبي زاد طابعه الشخصي ، لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية ، قادرة على أن تفكر في كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها . وإذا كانت رؤية العالم تنظّل - دوماً - في حالة صنع ، فإنها تتبرّع بشئ الأفس في وعي المجموعة الاجتماعية ، وتحتاج إلى الكاتب المعقود التابة الذي صوغها وبكشفها للوعي . وكما كان العمل أكثر تعبيراً عن كاتب معقود فإنه يندو أكثر قابلية للإلهام الذاتي ، دون أن نحتاج إلى الإشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواحية» (١٧) .



وإذا كان الخلاف بين «النبوية التوليدية» و «التحليل النفسي» يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبيئة ، واعتزلها - في التحليل النفسي - إلى ذات فردية تقع على مستوى «الليبيدو» في لاوعي الفرد ، فإن الخلاف بين «النبوية التوليدية» واتجاهات النبوية الشكلية المعاصرة

الناقد ان يتيقن ، في كل الأحوال ، مما يقول ، فلا يفترض - احتيالا - أن هذا العمل الأدبي أو ذاك يؤسس بنية ، بل يجب على الناقد - في جميع الحالات - أن يصل إلى نخط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يشكّن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التي يتألف منها العمل الأدبي ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية .

وليس من الاقراط - والأمر كذلك - أن ننشد نموذجاً يفسر ثلاثة أرباع ، أو أربعة أشخاص النص ، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات المروج ، التي تطرح بالنص في كل اتجاه ، وتجعله قابلاً لكل صورة ، يفقد النص - في النهاية - بعده الأنطولوجي .

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبي ليس تعبيراً مباشراً عن «اللاوعي الفردي» للكاتب ، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيراً مباشراً عن أى شئ . وليس يعنى مثل هذا الفهم إلغاء ارتباط العمل الأدبي بشئ خارجي ، فالجدل المحرك للنبوية التوليدية كلها هو الصلة التي تربط بين بنية العمل الأدبي وأبنية معينة من الوعي في المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بنيوي ، أى على مستوى الخائل أو التجاوب بين الأبنية ، مما يعنى إلغاء مفهوم محاكاة الكائن في وصل العمل الأدبي بالوعي الفردي ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها .

ومن هذه الزاوية تتعالج النبوية التوليدية مشكلة العلاقة بين المقاصد الواحية ، للأديب والدلالة الموضوعية ، لأعماله ، فؤكد «الدلالة الموضوعية» باعتبارها الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد . ولكنها لا تتطرق لتفكيك المقاصد الواحية ، كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism في أمريكا (١٨) ، كما لا تتطرق ضياع في تأكيد هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسي الهرميتيقيفيا المعاصرين ، كرد فعل للنقد الجديد (١٩) ، وإنما تتعالج النبوية التوليدية هذه المقاصد - من منظورها الخاص الذي يُلحّ على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي باعتبارها بنية معبرة (على مستوى التولد البنيوي) عن رؤية العالم .

إن جولدمان يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواحية للمؤلف - أى أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية - وبين الطريقة التي يشر بها ، أو يرى بها العالم الذي يحلقه . ويؤكد أن انتصار المقاصد الواحية إنما هو تدمير للعمل الأدبي الذي تضمنه قيمته الجمالية على مدى تعبيره - رغم المقاصد الواحية للكاتب ، بل عكسها في كثير من الأحيان - عن الطريقة التي يشر بها الكاتب ، أو يرى بها شخصياته . والأمثلة المشهورة على ذلك ، عند جولدمان ، تردنا إلى بزلزله ، ودائقي ، وجوه ، وهي تذكرنا بتميز لوكاش الشهير بين «الوعي الأيديولوجي» و «الإدراك الجمالي» ، وهو يتميز بقود - على مستوى التفسير - إلى التحليل الأدبي المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبنية ، مثلاً بقود - على مستوى الشرح - إلى الكشف عن التوازي الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأتمثل التي يتولد منها العمل . ومن هذا المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبي له - بالتأكيد - وظيفة فردية دالة عند صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تصلب اتصالاً مباشراً بالبيئة التي تحكم

فإن الشاطئ الثقافي بأشكاله المختلفة – دينية ، فلسفية ، فنية ، أدبية – يؤسس نوعاً معيناً من السلوك ، من حيث أنه يحقق ، في كل مجال من مجالاته ، بنية متلاحمة دالة^(١٥).

وإذا كان السلوك الإنساني محاولات مستمرة تتمثل في استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذي يؤثر فيه . ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنساني فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملائمة توازن سابق ، فيولد انغاما إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنساني منظوماً على عمليات مزدوجة الجانب ، تتمثل في هدم توازنات (أبنية قديمة) ، وبناء كليات جديدة ، تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية^(١٦).

وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنساني يعني تعديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض في الموقف السلوكي ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير نسق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأحال الأدبية ، قلنا : إن الأحال الأدبية أبنية مشروطة بالموقف المتعارض الذي أدى إليها ، وأنها ليست أبنية متعالية تفهم خارج وظيفة ، أو خارج الموقف ، وإنما هي أبنية مرتبطة بوظيفة ، ونابعة من موقف ، وبالتالي لابد أن تتغير إذا تغير الموقف ، وتطلب أداء جديداً لوظائف .

وما دمتنا قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكسنا الوظيفة ، فقد أكدنا بالتالي الذات الفاعلة في البنية ، فأثبتنا المجمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لابد أن يؤكد الطابع الجدلي للتحولات البنية ، بحيث لا ترتد هذه التحولات إلى قوانين منفصلة في نسق مستقل بنفسه ، وكامل في ذاته ، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التي تواجه موضوعها .

ومما كانت كلمة «بنية» ، في هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوي على إيهام بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفي عندما نربط بين «الأبنية» و«الانجماجات السلوكية» . ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكوينية التي تنطوي على عمليات هدم وبناء . ومن حيث يمكن النظر إلى الأحال الأدبية ، على مستوى دياكروني (تتاقبي) ، باعتبارها عمليات بنوية تنطوي على هدم لأبنية قديمة ، وتأسيس لأبنية جديدة ، بحيث نضع ، في هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول في الأبنية ؛ أما أولها فداخل ، ولكنه لا يفهم إلا من حيث هو استجابة لجسوة أخرى من العوامل الخارجية . وعندما نفهم الجدلي بين المجموعتين فإننا نفهم المطلق الداخلي لبنية الأحال الأدبية ، ونفهم بالتالي تحولاتها التي تتحدد في ضوء قانون آخر عن «الانتقال من الكم إلى الكيف» إلا أنه يصبح – هنا – قانوناً معدلاً يراود التحول من استجابات بنوية قديمة إلى استجابات بنوية جديدة ، مختلفة التوجه .

وإذا عدنا إلى البعد الأساسي وهو أن الإبداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني ينضج لنفس القوانين ، من حيث أنه ينطوي على محاولة

يرجع إلى أن هذه الانجماجات الأخيرة تلغي هذه الذات تماماً ، لتحل محلها نسقاً مجرداً متعاليًا دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاماً شكلياً ، منفصلاً على نفسه ، ينطوي على تحولات داخلية ، لا تخضع لأي شيء سوى هذا النظام ، ولا تصل بأى شيء خارجه .

ومادامت «البنوية التوليدية» تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية في فهم التاريخ فإننا لابد أن نصلح المصطلح الحار عن وجود الذات الفردية غير متصلة عن وجود الذات الحارزة للفرد ، على أساس أن الأخيرة هي العنصر الفعال في البنية ، والفاعل الذي يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البنية التوليدية ، كمنهج ، تؤكد أن البنية ليست كياناً متفصلاً يسجن الإنسان ، أو يسهده من التاريخ ، ليحل محله شكلياته المطلقة بلا مضمون ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج – على العكس من ذلك – البنية باعتبارها خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة ، تصنع النسق وتخلق الأنظمة ، في حركتها التاريخية ، أي في ممارساتها الدالة . ولذلك لا يمكن جولدمان عن تذكرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية دالة ، وأن هذه الدالة نتاج ذات فاعلة وعقيدة لوظيفة ، فإذا حلقت الذات واستبعدت الوظيفة دمروا دالة البنية ، وحولناها إلى مجرد نسق جبري مغلق .

ولا يمكن جولدمان بذلك بل يصب هجومه على «البنوية الشكلية» أو «البنويات اللغوية» كما يظن كلود ليفي شتراوس في الإثنولوجيا ، ولا كان في التحليل النفسي ، وألوسير في بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت في النقد الأدبي^(١٧) . والجذر الحلاقي بين بنوية جولدمان والتوليدية وكل هذه البنويات تتمثل في أنها تلغي – في تقديره – فاعلية الذات ضمنى التاريخ ، وتتجاهل الوظيفة كمنصر الدلالة . ولذلك يقول عن ليفي شتراوس – على وجه الخصوص – «إن ليفي شتراوس يمثل نسقاً شكلياً يهدف إلى الاستبعاد التام لأي اهتمام بالتاريخ أو مشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، في مواجهة ، «شكلية» البنوية عند ليفي شتراوس هو «توليدية» البنية ، مما يعني ربطها بالذات ووظيفتها دالة في التاريخ وليس عناصر التاريخ . ويلعب جولدمان – في هذا الإطار – على أن الإبداع الأدبي جانب من جوانب السلوك الإنساني . قد يكون جانباً متميزاً . لكنه يظل جانباً ينطوي على نفس الطبيعة التي تحكم غيره من الجوانب ، فبطل خاصاً – بالتالي – إلى نفس القوانين . وينطوي هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكاً إلا إذا كان دالاً ، أو يسعى إلى أن يكون دالاً ، ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأى فعل من الأفعال ، فإنما يوجهه موقفاً ينطوي على أداء مهمة ، أو ينطوي على مشكلة تتطلب حلاً . ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، في تغيير العالم بسلوكه فيه وإزائه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التي تواجه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن مجاها في ذلك ، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها في مواجهة المشاكل المختلفة التي تواجهه ، وأغنى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنية متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية

ومن هذه الرواية يلج رولان بارت عالم فيدرنا معلنا أن الأدب لا يسلّم نفسه إلى البعس الموضوعي إلا على أساس من نظامه الداخلي ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والنقاد ، فليس هناك قراءة بريئة للأدب . وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوي على مفارقة لافتة (ذلك لأن الأدب جاع من الموضوعات والقواعد والتفتيات والأعمال ، ووظيفته ، تحديدا ، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوي على هذه المفارقة . وإن ، فلا مفر للنقاد من قبل المراجعة الحظرة ، وبالتالي الحديث عن راسين وعدم الحديث عنه في نفس الوقت . ومادام الناقد يتنسى إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هي الكشف عن نظامه الخاص في القراءة . وإعلان عدم حياده منذ البداية .

ومن السهل أن نلاحظ ما يمكن وراء هذه المبادئ التي يعرضها بارت : لقد تراجع البعد التاريخي لمسرح راسين وتقهقر إلى المؤخرة تماما ، وانحضت «الذات الفاعلة» في النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات المجازة للزمان ، وانحضت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل بروية العالم . وهكذا نواجه نظاما مطلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاما متولدا ما بين النص والعمل والموضوعية الاجتماعية التي أنتجته . ومادامت الكتابة فعلا لارما (بالمعنى التحوي) فليس أمامنا سوى نظامها المنطق كالمسجن ، حيث ترتبط بنية مسرح راسين - صومرا - بجغرافية الأكتة الداخلية في المسرحيات ، فتواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والخارج ، تلك العلاقات التي تتوازي مع حركة البطل المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت . ثم نواجه صبح العلاقات الإنسانية ، على مستوى الإشهاد والسيطرة ، مما يتجسّد الغرابة على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، فتواجه انتشار العالم الراسيني إلى طرفيه متعارضين .

وعندما يتقلص عالم راسين في هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية «فيدرا» قائمة على الانتقال بكيونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، في فعل ينطوي على المجازة الأساوية في نجل الكلام أكثر مما في معناه ، وفي اعتراف فيدرا أكثر مما في حيا . وكان «فيدرا» هي تراجمها الكلام المسجون والحياة المحجوزة . وكان مأساتها لا ترتبط بذاتها عندما أحيت هيبوليت ، بل في صراعها للصمت عن هذا الذنب . إن تلفظها به أمام إينون وهيبوليت وتزييه يقربها من الحرية ، ويمثل درجات من الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان بوحها لإينون بوحا تراجييا تحمل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها ، (لأن إينون في مقام الأم منها ، وهي الوجه الآخر لفيدرا) فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حيا ، أما بوحها أمام الزوج فتزييه فهو اللزوة التي يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذي أسس الخطيئة بوجوده ذاته .

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض الثنائي بين الكلام والصمت . ولكن تتميز فيدرا بمجدة تآرجيحها بين التقيضين اللذين يتمسكان في المكان ، فتتمزق فيدرا ، مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ، ولا عجب فأبورها ميتوس الذي يتنسى إلى نظام الكهف العميق ، للممت ، وأنها بسبيلها التي تنحدر من

لخلق التوازن . فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتا مرتبطة بمجموعة اجتماعية ، أو طبقة . وعندئذ نواجه مبدأ جديدا ، يلزم عن المبدأ الأساسي ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التي ينتمى لها العمل وظيفته دالة . أي أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبي ، وفي نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا نصبح مطالبين - على مستوى الإجراءات التطبيقية - بالقيام بعملية مزدوجة ، جوهرها الأول هو الفهم أو التصير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل في العمل الأدبي ، وجوهرها الثاني هو الشرح على مستوى تمثيل ، أو تمجيد ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأعمال والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة .



وإذا عدنا ، مرة أخرى ، إلى راسين الذي درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بارت ، وهو بنيتي شكل ، إن لم يكن أهم البنيتين الشكليين قاطبة ، أمكن لنا أن نلمس الفرق بين توجه «البنيوية الوليدية» و «البنيوية الشكلية» في دراسة نص أدبي واحد ، ولكن مسرحية «فيدرا» (١٧)

نقد تحدث رولان بارت ، في كتابه «عن راسين» (١٩٦٠) عن اقتراح جولدمان في النقد ، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره «علامة» على شيء يتجاوزها ؛ بحيث يتوجه هذا النقد - باستمرار - إلى نفس الشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى «العمل» - العلامة - باعتباره «دالا» ينطوي على «مدلول» لا بد من كشفه بطريقة تؤسس «دلالة» هذا العمل . ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قد قدم أرق نظرية لما يسميه «لقد الدلالة» في «مسارها التاريخي» ، حيث يتوجه مركز الاهتمام في نقد بارت إلى «فصح العمل» باعتباره دالا لمدلول ، وليس باعتباره حلة لمدلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد بطل نقداً «غير برئ» لأنه ينطوي على إسقاط للموقف السياسي لجولدمان ، كما ينطوي على التسليم بمبدأ الهاكنا ، حيث ينظر جولدمان إلى العمل باعتباره عماداً لغرض مستقل عنه . فتحول العلاقة بين العمل والغرض المستقل إلى علاقة تمثالي فحصب ، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبي والغرض المستقل . ومع ذلك ينتهي جولدمان - فيما يقول بارت - «إلى الاعتراف لمبدأ اللزوجة» فيتمسك بـ «راسين» إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتا للعالم هي إعادة انتاج لهذا الاصطاح ، كما لو كان الكاتب لا يملك أي قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا (١٨)

عليه - وحده - أن يواجه المقدور غير المفهوم ، وأن يخار بين الوهم الذي لاخارقه المعصية في البقاء في العالم ، أو الموت الذي يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء - فيما يقول «تيرام» رسول الحقيقة في المسرحية :

أن تدخل في أمورنا
عندما نحن السادة

يكنف

(ب) وهناك العالم الذي تظله شخصيات هيبوليت ويزيه وأريسيا ولينون : وهو عالم زائف ، لا ينطوى على حقيقة أو قيمة ، سوى أنه يتبع سبيل الخطأ أمام البطل فيدنه إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) وبين هذين التقيضين - الصامتين ، غير القابلين للحوار - تقع فيدرا التي تمثل الإنسان الجهنيمي بأجل معانيه في المسرحية . وتتبع مسانها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للأفة من ناحية أخرى .

ومن هنا يمثل جوهر الصراع في المسرحية في الحوار بين فيدرا والآفة الصامته من ناحية وبينها وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش باسحة من تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماماً في العالم الذي تحاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها وصمتها الشخصية . وبين اللقاء الكامل واحب الحرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستعيلة ، لأن «فيدرا» لا تقابل في العالم الفعل (الذي تؤمن - وهما منها - بنقائه) سوى رجال عاديين ، ترعهم مطالبات الموهلة ، التي تترك نظامهم الذي يتقبلوه ، دون أن يفكروا في حقيقته ؛ فلا يكون هيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة في الفرار من شخصية فيدرا التي تجمع بين أكثر العناصر تناقضاً - تجمع بين الجحيم والنعيم والعدالة والحظيطة - وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

تلك الأيام السعيدة انتهت ، وكل شيء تغير وجهه
منذ أرسلت أليسا ابنة مينوس واسيفيا
إلى هذه الشراطين .
واستبدنا

أما هذا الوصف الذي ينطوى عليه البيت - «ابنة مينوس واسيفيا» - فإنه يقدم نموذجاً مصغراً للتعارض الذي تنطوى عليه فيدرا نفسها ؛ فأيوها مينوس يتسمى إلى الجحيم (فهو قاضى الخطاة فيه) وأميها باسيفيا تتسمى إلى السموات ؛ وفيدرا تجمع بينها فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالي على مستوى التعارض الصوتي بين الامين) . ومن هنا يفضل حوارها مع العالم وحوارها مع الآفة ، فتصبح الحياة ، في نظرها ، هي الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض ورامها . وإذا كان يمكن للتاريخ أن يعيشوا تحت أعين الآفة

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كي تعود إلى الكهف والحياة المحبوسة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى اعلان السر ، والخروج من الكهف ، والبقاء تحت الشمس .

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثي من العلاقات بين تعارضات ثنائية ؛ فتواجه التعارض المكاني بين الكهف (الحبيرة) والشمس (الخارج) ؛ والتعارض الإنساني في الحب بين الأذعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثاني ، أو يجب الطرف الأول الطرف الثاني الذي لا يبادل الحب ؛ والتعارض الأخير بين الفعل الذي يرادف الكلام والصمت الذي يعنى انتقاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات في مستوى آخر ليتم إسقاط محور التضام على محور الاختيار ، لو استخدما مصطلحات ياكوبسن ، فينمكس التعارض المكاني على التعارض الإنساني ، وتتحوّل ثنائية الثقل - الكلام إلى محل آخر لتعارضات أخرى ؛ لتصبح «فيدرا» - في النهاية - نسقاً مغلقاً تماماً على نفسه ، أو فضلاً لا يتعدى إلى أي مفعول خارج نطاقه الذاتي .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التي قدمها وولان باوت ليفيدرا تبدو قراءة شكلية تماماً من نظر جولدمان ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذي يلقي «الدلالة الموضوعية» للتمل ، عندما يعزل بنيتة عن الذات ، والتحول ، والوظيفية . ولقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين ، قبل باوت ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح - كما قلت من قبل - باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التي تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية في كتابات بسكال ، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين في «وؤرة تواجيدية» للعالم . ومن هذا المنظر تتحدد «فيدرا» عند جولدمان ، ويلمح توازي العلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل وؤرة العالم .

وعند هذا المستوى تصبح «فيدرا» صياغة متلاحمة عاهاها الوهم الذي يكابده البطل التراجيدي (= فيدرا) ، عندما يتصور إمكانية الحياة في العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم . و «فيدرا» ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التي تكشف عنها «الأفكار» لبسكال . وهذا يعنى أن المفتاح إلى «فيدرا» - وبالتالي إلى «الأفكار» - يمكن في تقرير المفارقة التي تنطوى عليها القيمة الإنسانية ؛ تلك القيمة التي تتصل بالمشي الخلق في تراجيديا راسين وبجمال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة في «الأفكار» . ومن هنا تواجهنا ، في المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) هناك الآفة (الشمس . فينوس) وهي كانتات مشاهدة ، صامته ، محايدة ، لا تقدم أي عون إلى البطل التراجيدي (فيدرا) الذي يؤسس ضميره الأخلاق على وجودها . ولا تكن الآفة بالمشاهدة المحايدة ؛ بل تترك البطل بمطالبها المتعارضة ؛ فهأهي «الشمس» تمنع «فيدرا» من التفریط في طهارتها ، بينما «فينوس» تدفعها إلى الإبقاء على حيا ، دون أن تقدم كلتاها - الشمس أو فينوس - أي عون للبطل الذي يكابد - وحده - بمحاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة ؛ إذ

الوقت ، وتحاول الوصول إلى «موضوعية ذاتية» لا تفصل عن ذلك الشعار الخلب الذي يقول : «لا توجد قراءة بريئة» . ويصبح المعنى - عند جولدمان - قرين محاولة تحقيق «وحدة الذات والموضوع» ، ومربط بالبحث عن «دلالة موضوعية» ، تتجلى على مستوى «التفسير» و «الشرح» . وإذا انتقل معنى النص - في حالة بارت - وانتفى «الشرح» ، فإن المعنى ينتفىح - في حالة جولدمان - فتقودنا البنية ، من داخلها ، إلى تولدها . وإذا كان بارت يؤكد الزوم الدلائل (قياسا على الزوم النحوي) هذه البنية ، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شيء ، واللذين يتحولان إلى شيء واحد ، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبي تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد ، ولكن تقع بينهما الوظيفة ، التي لا تتجلى إلا على مستوى التولد . ويظل جولدمان مخلصا لبدءه الأكبر ، وهو : «أن كل ظاهرة إنسانية بنية ، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر ، في علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية» .

- ٧ -

إذا كان الإلحاح الحاد على «وظيفية البنية» أو «تولدها» هو الذي يميز ما بين «النبوية التوليدية» و «النبوية الشكلية» ، فلا شك أن الإلحاح على «البنية» هو الذي يميز منج جولدمان ويرتق به عن المناهج السوسولوجية التقليدية في دراسة الأدب . لقد طرحت «النبوية التوليدية» - فيما يقول جولدمان - مفاهيم وأدبيات غيرت من وجه الدراسات الإجتاعية التقليدية للأدب (وأضمت بها ما يشبه ما هو موجود - حتى الآن - في النقد العربي المعاصر من موازات سطحية ، آلية ، بين بعض مضامين الأحوال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقصفت ، أو كادت ، على غرابة «الانعكاس» للواقع الإجتاعي ، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية ، فلم تحوّلها إلى «ولاق» إجتاعية ، تحاسب على أساسها ذم الكتاب أو ضايقهم ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخيلية للأعمال الأدبية ، بل جعلتها ملحما مميّزا لكل عمل أدبي أميل . وحاولت أن تقدم نموذجيا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الإجتاعي الذي يتصل به ، وفقرت - في هذا الجانب - وجود توسطات وتعقيدات لا يحتاجها الإلحاح أو جامل بطبيعة العمل الأدبي . ولذلك أكد المنهج «البنية» باعتبارها نقطة الانطلاق ، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى معنويات بالغة التباين والتنوع ، ومع ذلك لا تغرق في بنيتها . وإذا كانت «رؤية العالم» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى ، مما يجعلها تتعامل على أكثر من محور . ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هي البحث عن البنية القارة وراء معنويات متباينة ، وعبر مستويات متعددة ، وتحاور مقدنة . وعندما نجمل «النبوية التوليدية» هذا الهدف نصب أعينها ، فإنها تؤكد «وحدة العمل الأدبي» ، وتبرهن على غايتها إزاء الأحوال الأكثر تلاخا .

الخفية فإن «فيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين . وهي تجلس بهذا منذ البداية ، عندما تتحدث إلى الشمس التي تراها للمرة الأخيرة . ومن هنا فإن الزمن يدور في المسرحية ، فلا يتجه في خط أفق ، أو خط صاعد ، بل يستدير كالدائرة ، تعود إلى نقطة البدء ، فالثانية معروفة منذ البداية ، والشمس الإبداعية متظل كما هي ، تشرق صامدة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها . ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «مينوس» أم أنها في الجحيم ، أو إلى «باسيف» أم أنها في السموات العل . وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيزيه» (المضلل دائما) ويعود كل شيء كما كان . يستمر العالم وتستمر الألفة في المشاهدة والمراقبة ، دونما حزن ، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه .

وهكذا ، تصبح «فيدرا» تراجميا للأمل المحيط ، فتصوغ «رؤية مأساوية» من عالم يقودها إلى بنية أخرى أكثر ضمولا في وهي الطبقة أو المصير الإجتاعي ، التي عبر عنها راسين . ونعود - مرة أخرى - فنغادر العمل إلى خارجه . ولا عجب في ذلك . فقد قلت إن المنهج - عند جولدمان - خارجي داخل في آن ، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند راسين ليقرنها بأبنية بسكال ، ليكشف عن رؤية للعالم ، ليصعد منها إلى الوعي الطليق (البنيسيني) ومنها إلى الطبقة الإجتاعية (النبالة الشمرية) أو نبالة المسوخ) ثم يهبط المنهج - مرة أخرى - إلى العمل الأدبي ليتناقص أدق ما فيه ، حتى يصل إلى التعارض الصوتي في «دابة مينوس وباسيف» ، فيلفتنا إلى التعارض بين انغلاق الصوت في «مينوس» وانفتاح مداه في «باسيف» ، وذلك في حركة لا تترقب في الكشف عن علاقات التكوين في الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى ، والعلاقات الوظيفية التي تتصل ما بين الجحيم .

تري ما هو الخلاف في قراءة بارت وجولدمان لنفس المسرحية ؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هي البحث عن «النسق» أو «النظام» أو «البنية» التي تصنع للعمل الأدبي «لجانسا شامالا» . ولكن الخلاف ينبع من مفهوم «البنية» التي يفهمها جولدمان فيها تاريخيا ، يصلها بالذات والتحول والوظيفية ، فيصل ما بينها وبين مشكل يمينه يتطبع حللا عند مجموعة إجتاعية محددة ؟ و«البنية» التي يفهمها بارت فيها يتجاوز التاريخ ، ويلغى ذاته الفاعلة ، فتصبح «البنية» إسقاطا لتفويض ذهني قاري وهي الناقد قبل أن يكون قارا في العمل نفسه . وكان جولدمان يبارت ، في الحقيقة ، يبحث عن شيئين مختلفين في فيدرا . أما بارت (ولا شك أنه أفاد عن تفسير جولدمان) فيبحث عن حالة سكونية ، يثبت فيها النص ، مستقلا به عن التاريخ . أما جولدمان فيبحث في النص عن التلاحم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الإجتاعية .

ويعد الخلاف بين المنهجين في تجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبي نفسه . ويصبح المعنى - عند بارت - قرين فاعلية «ذات» الناقد التي تسيطر على موضوعها وتغضمه إلى أسرها ، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه في نفس

فهم الكل أو التجانس الشامل الذي يحدد الروائع الأدبية في مقابل الأحوال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تجانسا في تحصيلها لرؤية العالم .

وهكذا يمكن أن نقول إن رواائع الأدب لا تتسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوي على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة ، التجانس الشكلي من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية . وبتلقى البعدان عندما نفهم أن الأحوال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس «الوعي الممكن» لمجموعة اجتماعية ، بحيث ترزق عمقيرة الأدب الفرد إلى تجاوزها لغيره في تقديم هذا الوعي في أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدنى التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تمنأيا المجموعة وبين العالم الخيالي الذي يخلقه مبدعه ، فيحقق العمل – بالتالي – التناغم بين علله للتخييل والأدوات الووعية التي يستخدمها للتعبير عن هذا العالم .

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية ، حيث تشكل «الحقيقة الاسطيقية» – عند جولدمان – من مستويين متجاوبين بالضرورة : (أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها والما تعانيه المجموعة – أو الطبقة الاجتماعية – والعالم الذي يصوره الأدب .

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة في صياغته ، من صور ، وراكيب ، وإيقاعات ، الخ .^(٢١)

وتتحدد قيمة العمل الأدبي على هذين المستويين على السواء ، ذلك لأن العمل الأدبي الحق ينطوي على تلاحم داخلي ، وإلا لم يشكل بنية . لكن هذا التلاحم الداخلي لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم في بنية وحي العالم نفسها . وإذن فالمعيار الجمالي لقيمة العمل الأدبي معيار داخلي وخارجي في آن ، داخلي من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوي في العمل ، وخارجي من حيث الموازنة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة . ويكاد جولدمان – عند هذا المستوى – أن يقول إن المعيار الخارجي مضمّن في المعيار الداخلي ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويتجاوز الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكشف فيه ، ويصوغ منه ، «بنية» العمل الأدبي لتفصيح «دالا» يفهم «مدلوله» إلى رؤية العالم . ويقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية ، وبالتالي بقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال ، تحدد قيمة العمل الأدبي .

ومن الطبيعي – والأمر كذلك – أن يوجه جولدمان هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية في دراسة الأدب ؛ ذلك لأن السوسولوجيين الوضعيين حاولوا – ومازالوا يحاولون – أن يصلوا ما بين محتوى الوعي الجماعي ومحتوى الأحوال الأدبية ، مما أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب ، خصوصا عندما يجنوا فيه «عن انعكاس لوعي جماعي أكثر مما يجنوا عن خلق أبنية»^(٢٢) . وكانت النتيجة الطبيعية للتامل مع الأدب ، على هذا النحو ، أن فتنت الأحوال الأدبية . وبقدر ما تحولت هذه الأحوال للفتنة إلى مزايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «وفاق» سوسولوجية . ولم تتجسج هذه المناهج إلا مع الأحوال الرديئة التي «ينسخ» أصحابها الواقع . أما الأحوال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هي التشويه الكامل لها .

ومن المؤكد ، عند جولدمان ، أن الكاتب لا يعكس الوعي الجماعي ، بل يظفر تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشنه . ولذلك فإن العمل الأدبي ، وإن أسس مجازا جميعا خلال وحي مبدعه ، يكشف للجماعة عما يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه . ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدها ، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدها وتلاحمها . ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبي – من منظور البنيوية التوليدية – انعكاسا للواقع الاجتماعي ، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع ، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة ، لا يصل إلى أفرد المجموعة إلا في حالات استثنائية . لذلك يقول جولدمان : «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو ، تحديدا ، الفرد الاستثنائي الذي ينسج في آن يخلتق ، في مجال معين ، هو العمل الأدبي (أو الفني) ، أو الفلسفة (معملا) شيئا ملاحا ، أو قريبا من التلاحم ، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية»^(٢٣) .

وإذا كان العمل الأدبي يتجاوب بنيويا مع ما تتجه إليه المجموعة ، على هذا النحو ، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته ، أي بالتركيز على صياغته المتلاحمة ، من حيث هي بنية توازي بنية أخرى أو تتجاوب معها . ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازي ، أو التجاوب ، إنما هو توازي أبنية للمقولات ، وليس بين محتويات «وهمية» مبثورة هنا أو هناك .

ولهذا السبب يلح جولدمان على أن الهممة الأولى لعالم الاجتماع الأدبي يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتمثل في محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / الإبداع الأدبي) وإنما في «شكل المحتوى» . وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى ، هنا ، هو الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية بعينها ، ثلما تنظم العالم الخيالي الذي يبدعه الأديب المرتبط بها . يضاف إلى ذلك أن الاتصال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط ، له وجوده بين الاثنين ، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم . إن رؤية العالم ، على هذا النحو ، هي التي تمكنتنا من



يكون بمثابة تناقض في التفكير عند مفكر جدلي مثل جولدمان ، يتبنى النظرة للماركسية في النظر إلى التشكل التاريخي . إن «رؤى العالم» التي يدرسها جولدمان - فيما يقول - هي رؤى الجاهات البرجوازية ، وتلك - بدوره - يجب أن تظهر - تبعاً للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا - «وعياً زائفاً» ، أي نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . ويدل أن تكون هذه الرؤى «معالجة» و «مكاملة» فكراً ، ألا تعكس ملاحح مفادرة تماماً عن التناقض الداخلي والعارض ؟ ثم ألا يعني الإلحاح على التلاحح بشكل مطلق أن جولدمان الذي يزعم أنه جدلي يتنخل عن الجدل في إدراك الحقيقة الاسطيقية ؟! ^(٢٢٤) إن الحقيقة الاسطيقية تظل منطوية على قطبين للصراع ، وإلا اتنى الصراع ذاته . والتركيز على «الوحدة» و «التلاحح» يثقل - فيما يقال - من وزن قطب التنوع ، وبالتالي الصراع ، بحيث تبدو «الوحدة» نفسها وحيدة الجانب ، غير جدلية بالضرورة .

إن مثل هذه الأمثلة تشكل أساساً لنتج من الخلاف حول الجاز جولدمان ، وبالتالي حول السلامة الكاملة لمنهج . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الإنجاز المائل الذي حققته «النبوية التوليدية» (وما قدمت في هذا المقال قليل من كثير) بل - على العكس - يفتح آفاقاً رحبة لتطويرها وتمقيها .

ولكن هناك شيئاً ينبغي أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحح عند جولدمان . إن مفهومه من التلاحح - فيما نقول إدريان ميلور ^(٢٢٥) - ليس مفهوماً من تلاحح منطقي ، وإنما من تلاحح نشأ عن تجاوز جدلي لقطبي الوحدة والتنوع . وعلينا أن نتذكر - في هذا السياق - أن أفلاسة الجدل لا يقتصر على - عند جولدمان - على هيجل وماركس ولوكاش فصب ، بل يشملون كنت وبيكال . ومن هنا يبدو الجدل من منظور متميز ، يعمل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحح» على حساب «التنوع» ، وبالتالي «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقي للنص ، أو الفقرة ، هو المعنى الذي يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان في هذا السياق إلى بيكال الذي يقول :

«لكن فهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفرض كل التناقضات في عمله . وهكذا علينا - إذا فهمنا النصوص - أن نجد معنى يصلح ما بين كل الفقرات المتعارضة . إذ لا يمكن أن يكون لدينا معنى ينطلق على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى يتسجم مع كل الفقرات المتعارضة في عمله ، وإلا ما كان هناك أي معنى عنده» . وإذن ، فلا يعني الإلحاح على التلاحح - عند جولدمان - إبطاء التناقضات الممكنة الموجودة في

ولذلك فإن مضمون العمل الأدبي لا يمكن أن يعالج باعتباره علة لمولود ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية ، بل على العكس من ذلك - فيما يقول جولدمان - «ليس هناك عناصر سوسيولوجية في العمل الأدبي وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف حيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاساً بسيطاً لوعي جماعي . إنها تعبير موحد متلاحح عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة معينة» ^(٢٢٦) . ولذلك - يقول جولدمان مرة أخرى - «من الضروري - قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الأعمال - أن نفهم أولاً دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جالياً ، باعتبارها عالماً موحداً من الكائنات والأشياء نتحدث من خلالها الكاتب الذي خلق هذا العالم» ^(٢٢٧) .

ومن الممكن أن نلاحظ أن «الحقيقة الاسطيقية» - على هذا النحو- تردنا إلى تميز الأدب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوي عليه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكي ، في استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعي الجماعي . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأدب لن يفقدنا ، هذه المرة ، كما يحدث في تصورات اسطيقية مخالفة ، إلى نوع من الوعي الاسطيق المتعالي ، يصل ما بين الكتابة والإفهام مثلاً ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالي والحدس الصوري ، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعي تمكن الأدب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم ، على نحو متلاحح ، يصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استنتج الفيلسوف الذي يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس الفعل ، ولكن على المستوى التصوري ، وليس الحياتي .

ومن هذه الزاوية يمكن جولدمان أن يتحدثنا عن العبقرية الأدبية باعتبارها إحداً كما جالياً يتجاوز في تلاحمه الوعي الأيديولوجي للأدب . وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعي والإدراك التي تتردد جدلاً لم يفرض حتى الآن ^(٢٢٨) ، فلنأخذ فركد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبي ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معطاً أو إعطاء . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالماً موحداً ، ينطوي على تلاحح ، ويكشف عن منطق داخلي تابع من المنظر الذي يعبر به الكاتب جالياً عن رؤيته العالم .

وإذا كان العمل الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم وطريقة خاصة في صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأدب هو الإنسان الذي يصل إلى إدراك هذه الرؤية في نفس الوقت الذي يخلق شكلاً عالمياً ، يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين ، الذي يورثه الحسية من الكائنات والأشياء المتخلية ، والتي يورثه الداخلية التي تصنع للعمل بيئته الخاصة .



قد نقول مع بعض الأصوات للمارسة جولدمان ، إن التركيز على «التلاحح» و «الوحدة» في النظر إلى طبيعة «رؤية العالم» يمكن أن

كل حلوسه الروائية، إلى المبرط على العمل الأدبي من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع، فها يقول ديورفوسكي. ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى، وإلى مشاكل أخرى، جعلت الآراء تتضارب تضارباً يينا حول جولدمان ومنهج.

ويبدو جولدمان - من هذه الزاوية - وكأنه يستفز عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم. وهكذا نسمع ميريام جولدسمان التي تتساءل من جولدمان: ماركسي هو أم إنساني؟! ونسمع تيري إيجلتون يتحدث عن الثغرات التي تكمن في منبر جولدمان^(٣٧): فهناك مفهوم عن «الوعي الاجتماعي»، وهو مفهوم هيجل يتعامل مع الوعي الاجتماعي باعتباره تعبيراً مباشرة عن الطبقة الاجتماعية، مما يحول العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة. وهناك النموذج الذي يطرحه المنهج كله، وهو نموذج يعجز - فها يقول إيجلتون - عن التوفيق بين الصراع الجدلي والتعقيدات، وبين الثغرات والانقطاع، مما يساهم في انزلاق المنهج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لملائمة البنية الفكرية بالبنية التحتية في الرواية (خصوصاً عندما يقول جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية»: «إن هناك تائلاً صارماً بين شكل الرواية... وعلاقة البشر بمنتجاتهم في عصر بعينه، كما أن هناك تائلاً قانونياً بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية في المجتمع السلي»). ومن منظور إيديولوجي مخالف يبعثنا رولان بارت - رغم إعجابه بجولدمان الناقد - على الهاككا الكلاسيكية التي يعيد جولدمان صياغتها في منهجه. وبعيداً نالده آتم: «أفصر قامة بكثير من بارت - عن جولدمان الذي يقدم «هوية جديدة»^(٣٨) ثلاث قديم في خليط عصري (على المرحة) يشمل النبوية والوجودية والظاهريية ورواية التحليل النفسي. ويتكلف هذا الناقد - وهو جورج بيرنستراي - عند تحليل جولدمان لروايات مارلو محاولاً الكشف عن الرواظة النبوية والوجودية والبيكولوجية في التحليل النقدي.

ولكن هناك - على مستوى الإيجاب - من يرى في منبر جولدمان بداية مهمة، تصلح لتأسيس «سوسيولوجيا عامة للفن، كما فلتت جانبيت وولف في كتابها عن «النقصة التأويلية وسوسيولوجيا الفن»^(٣٩). وهناك من يؤكد - وهو على حق - أن نقد جولدمان الاجتماعي يمثل رأس الحربة في جهده بلده لشم كامل من النقد الجديد، في فرنسا، فيؤسس نجاحه علمية لفهم الأعمال الأدبية. ويقال إن أبحاث جولدمان جذبت فهماً لبيكسال والجنسية، وأسكت «المفهوم الغلة» للرؤية التراجيدية، وسُلطت ضوءاً جديداً على تطور الرواية المعاصرة، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتصيرات جولدمان وشرحه لأعمال مارلو وآلان روبوب جرييه وجيروود ونالدي ساروت وغيرهم.^(٤٠)

نرى أي هذه الأفكار والآراء أقرب إلى اللغة والصور؟ وأتينا أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للروسيان جولدمان، وبالتالي الإسهام المتميز للنبوية التوليدية: ذلك ما ينبغي أن يفكر فيه القارئ بنصه، وأن يفكر فيه طويلاً، وأن يطرح على جولدمان نفسه - في بعض ما كتب على الأهل - كل الأسئلة والمشاكل التي أنزناها. عندئذ يصبح القارئ طرفاً في حوار خلاق، يؤسس أصولاً نظرية عميقة للنقد

واحدة، أو أشكالاً متعددة للمضمون إيديولوجي واحد^(٤١). وإننا لما بيزر الأدب عن غيره هو الشكل الذي يصبح كتيبة خاصة في صياغة مضامين جاهزة سلفاً. وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المرفق القديم، ولم يعد طريقة خاصة في صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسي) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة، وكأن «الموت» - مثلاً - حقيقة تاجئة جاهزة، تظل هي هي، وإن تبدت محسوسة في «فيلدرا»، أو تبدت مجردة في «الأفكار».

وإذا نظرنا بين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن «واحدة» البنية و«تعدد» المضامين، أو المحتويات، فإن الأمر لن يتغير كثيراً، بل لنا سنجد من البنية «روحاً» هيجلياً يتجلى تجليات متعددة، أشبه بتجليات «الروح» في «الأشكال». والنتيجة هي الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما، واضطراب العلاقة بين «الدال» و«المللول»، إذ لا شك أن كل تغير في الدال - مادامت على مستوى الأدب - يقود إلى تغير المللول.

وإذا تأملنا - أخيراً - العمل الأدبي نفسه من حيث علاقته بالجمع، رغم كل ما في العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان، فإن أي مدى يمكن التسليم بما يؤكد جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» - من «أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكُل في العمل الأدبي»^(٤٢). إن التسليم بهذا القرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المائلة - وهي مصطلح يستخدمه جولدمان كثيراً - كما يقود إلى فهم العمل الأدبي باعتباره مظهرًا جلياً لجوهر مستقل عنه، وعندئذ نصبح في قلب «الهاككا» بمعنى من معانيها، وفي صيغة هيجلية للانقسام من نوع مغاير في الحكم فحسب. ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية أصغر تتولد عن أبنية أكبر، مادامت نسلم بصحة هذا القرض، لأن حال وجود العمل الأدبي، وكيانه المادي نفسه سيتأثر، ليصبح مجرد جمل لشيء آخر.

ولن يسرد العمل الأدبي كيانه المادي التبعي إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتي، وما فيه من عمليات هدم وبناء، وما ينطوي عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التي تغير بصمتها مثلاً تغير العناصر الناطقة. ولقد ألح جولدمان نفسه إلى بعض هذه التفاعلية الخاصة للعمل الأدبي عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم في «رؤية العالم» إلى أقصى مداه، ولكنه لم يحل التلميح إلى صياغة تصورية تقلل من غلواء المائلة، ولم يركز على ما لفته إليه أدورنو - في مناظرة بينها - عندما أكد أدورنو أن العمل الأدبي «نسق» أو «نظام» ولكن من زاوية واحدة فحسب، لأن هناك الزاوية الأخرى التي تجعل العمل نقياً للنظام، فتكسبه طبيعته المزدوجة^(٤٣)

نرى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبي وليس ناقدًا بالمعنى الدقيق؟ قد يكون ذلك صحيحاً. وقد يكون موقفه، كعالم اجتماع، هو الذي يطمحه دون أن يدري، ورغم كل تحليلاته، ورغم

الأدبي، ويتجاوز برعي هذا القارئ منطقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد، أو لكل ما يخالف قناعاته المستقرة.

● هوامش البحث

(١) يتضح هذه الزعمى القسوى، أو غير الوعى، عندما نتحدث عن طيف التيرورولوجية كإسناد متعين، وقد لا أرى البسك الذى يحدد عمل أيجورق المحيرة أو النظام البيولوجى داخل جسمى، ولكن عدم وعى هذا التسك أو النظام لا يخل حالة من حالات الاراميد unconscious، بل لا أكنج هذا التسك أو النظام، أنا لا أدري عنه شيئا لحسب، فإذا وصفته فى عالم، فمن المطلق أن فهمه وأصبح واضحاً به، ولزاد خبرته به. راجع.

Lucien Goldmann. «Structure; Human Reality and Methodological Concepts», in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns. Hopkins University Press, 1975, p. 101.

(٢) انظر

Goldmann: The Hidden God, trans. by philip thody. Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 17

وقارن بآتيه الرشيد القرى عن «النظرية الإجماعية فى الأدب».

فضايا الأدب العربى، المجامعة الفرنسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والإجماعية، ١٩٧٨. ص ٩٢٣ - ٩٢٠

(٣) ومن هذه الزاوية تتميز «رواية العالم» عن «الأيديولوجيا»، ذلك لأن الإجماع على التسامح فى «الزاية» يميل وأضعاً متشعباً، خصوصاً عندما نعلم أن جولدمان يرى أن الأيديولوجيا منظور جزئى، واحدى الجانب، مشوه الزعمى، وليس نظرة شاملة متلاحمة لتعالماً. وإذا كانت الأيديولوجيا ترتب فإن رؤية العالم تكدر براء الوصول إلى لون من الحقيقة، هى - فى النهاية - الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين، وفى لحظة تاريخية محددة. راجع،

Laurenson & Swingewood: Lucien Goldmann and the study of Literature, in New Society, 362, 4th september, 1969 p. 354.

وقارن بآتيه كميلى شعراوى عن «الموسمان جولدمان». بعض آرائه فى الإجماع والسياسة، ودراسات عربية، القصد (١٠)، أغسطس ١٩٧٩، ص ٦٣ - ٨٠.

(٤) «Goldmann: Ideology and Writing», Times Literary Supplement 28th September, 1967, p. 903.

(٥) الليبدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتينى Libert، وسواء اشتبه الشئ، أو رقبته، ويطلق على الرغبة، ولاسيما الرغبة الجنسية، أو الجنسية. وقد استعار فرويد هذا اللفظ لخلقه على الدرجة الجنسية من جهة ما هى طائفة حيوية مشتقة على مجموع الحياة الوجدانية. والليبدو Libidinal هو المنسوب إلى الليبدو.

(٦) سبب إلى جينتينوس Jenseonius استغف أيريس الذى انتفى عشرين عاماً فى كتابه الأوغستينوس Augustinus الذى ظهر عام ١٦٤٠.

(٧) Goldmann: Cultural Creation, Trans. by Graco Bart Grah, Telos Press, 1976, p. 16.

(٨) George A. Juaco: Ideology and Literature, in New Literary History, Vol. IV, No. 3, 1973, p. 429.

(٩) Goldmann: «The Sociology of literature; Status and Problems of Methods», in: International Social Science Journal, Vol. XIX, No. 4, 1973.

(١٠) Ideology and Writing, Inc. ch.

(١١) راجع - على سبيل المثال - مقال و. ك. ورمزات بمتروان «وهم القصد» فى المرحم القائل:

W.K Wimsatt - The Verbal Icon. Methuen. 1970. pp. 13-18

(١٢) راجع ما كتبه هيرش فى

E.D Hirsch: Validity in Interpretation, Yale University Press 1967.

(١٣) Goldman «Dialectical Materialism and Literary History» in, New Left Review, No. 92. July August 1975, p. 43.

(١٤) يجد القارئ أفضل عرض - باللغة العربية - لهذه البيويات فى كتابى زكريا ابودهم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦. صلاح فضل، نظرية البنية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو. القاهرة، ١٩٧٧.

(١٥) Goldman, «Genetic Structuralism in Sociology of Literature», in Elizabeth Burns (ed.) Sociology of literature and Drama, Penguin, 1973, pp. 112-113.

(١٦) Goldman: Towards a 'Sociology of the Novel', trans: by Alan Sheridan. Tavistock Publications, 1975, p. 156.

(١٧) اختبرت «فيلدا» - بالثالث - لأنها أكثر مسرحيات رأسين شيوعاً لدى القارئ العربى المعاصر، فقد شقت على المسرح القومى فى القاهرة، وترجمت أكثر من مرة، ولعل أهم ترجماتها ترجمة أوديس (على أحمد مريد) التى صدها بتلخيص لملاح للدراسة رولان بارت، وقد صدرت فى سلسلة «من المسرح العالمى»، العدد ١١٨، وزارة الإعلام - الكويت، يونيو ١٩٧٩.

Roland Barthes, On Racine, trans. by Rich and Howard, Ociagon Books, 1977, p. 169

(١٩) Cultural Creation, p. 109.

(٢٠) Towards a Sociology of the Novel, p. 160.

(٢١) The Hidden God, pp. 315

(٢٢) The Structuralist controversy, p. 109.

(٢٣) Dialectical Materialism and literary History, p. 41.

(٢٤) George Bizray: Marxist Models of literary criticism, Columbia University Press, 1978, p. 88-101.

(٢٥) انظر كتابى لهذا النقد لجولدمان.

Minam Glucksmann: Lucien Goldmann: Humanist or Marxist? in New Left Review, No. 36, July-Aug 1969

A drian Mellor: «The Hidden Method; Lucien Goldmann and the sociology of literature», in Birmingham University Working Papers in Cultural Studies, No. 4. Spring 1973, p. 89.

Goldmann: «Criticism and Dogmatism in literature», in: David Cooper (ed) The Dialectics of literature, Pelican, 1968, p. 145.

Ideology and Writing, p. 904.

Terry Eagleton: Criticism and Ideology, Humanities Press, 1976, p. 97

Towards a Sociology of the Novel, p. 156 Cultural Creation pp. 144-145

نص المظارة منشور كملحق للكتاب السابق ذكره. Cultural Creation, pp. 144-145

Terry Eagleton: Marxism and Literary Criticism, University of California press, p. 32-34.

Georg Bizray, op. cit., p. 158.

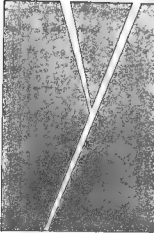
Janet Wolff: Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art, Routledge & Kegan Paul, 1975

Serge Doubrovsky: The New Criticism in France, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187

عَلِيمُ رَجْتَمَاعِ الْأَدَبِ

الوضع ومشكلات المنهج

لوسيان جولدمان



يشمر علم اجتماع الثقافة البشري التوليدي عددا من الأحوال تتميز بحقيقة مؤداها ، أن القائمين بهذه الأحوال - في سعيهم إلى تأسيس منهج فعال للدراسة الاجتماعية للثقافات الإنسانية وللخلق الثقافي بوجه خاص - يسطرون إلى العودة إلى نقط من التأمل الفلسفي ، يمكن أن يوصف ، تعميما ، بالحدسية .

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يقدم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا يتطوى على بحث إيماني ، يضم جاعا من التأملات الفلسفية الطابع ، وإما باعتباره اتجاهها بوجه ، ابتداء ، صوب بحث إيماني ، يشكل ، في النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية .

ولما كان المنهج الذي يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طبق في مناسبات عديدة ، فإننا نسمي إلى بني المنهج الذي يفرضه الاتجاه الثاني . ولذلك فإن المهم ، ابتداء أن نؤكد - دون أمل كبير في فاعلية التحذير ، إذ تنبأ الأهواء على النصح ، أن الملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفي ، لا تصدر عن أي مقصد تأملي ، كما أنها لا تطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الإيماني .

والملاحظة الأساسية الأولى التي يستند إليها الفكر البشري التوليدي هي أن أي تأمل في العلوم الإنسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه ، وأن هذا التأمل جانب ، يتفاوت في الأهمية حسب الظروف ، من الحياة العقلية ككل . ويقدر ما يشكل هذا التأمل جانبا من الحياة الاجتماعية ، قوته وبغيرها ، بما يميزه من تقدم ، على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته .



موقف ، تستشعر الذات علم توازنه ، ففؤس موقفا متوازنا ، أو -
بعبارة أخرى- إن كل سلوك إنساني (ومن المحتمل كل سلوك حيواني)
يمكن أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية تتطلب حلا .

وانطلاقا من هذه المبادئ ، يسمى المفهوم البنوي التوليدي ،
وخالفه هو جورج كوشاك بلا نزاع ، ليدعم تحولاً راديكالياً في مناهج
علم الاجتناع الأدنى . إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم .
وبالتالي أغلب الدراسات الأكاديمية التي تمت ، كانت مشغولة ، ولا
زال ، بمضمون الأحوال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا
المضمون والوعي الجماعي من ناحية أخرى . أي أنها شغلت بالطرائق التي
يفكر بها البشر ويسلكون تبعاً لها في حياتهم اليومية . ولما كانت هذه هي
نقطة الارتكاز في تلك الدراسات فإنها قد انتهت إلى نتيجة طبيعية ،
مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأحوال الأدبية ومضمون الوعي الجماعي
هي الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتناع الأدنى يقود أكثر تأثيراً بالقدر
الذي يكشف فيه دارس هذه الأحوال عن ضآلة خياله الخلاق ، بحيث
يقنع هذا الدارس بعرض تجاربه عرضاً قاصراً . يضاف إلى ذلك ، أن
هذا النوع من البحث لا بد أن يثمر ، بمنهج المتبع ، وحدة العمل
الأدبي . ذلك لأنه يوجه ، ابتداء ، إلى العمل باعتباره محض نسخة
من الواقع الإمبريقي والحياة اليومية . إن هذه السوسيولوجيا الأدبية ،
باختصار ، تثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأحوال الأدبية المدروسة
هزيلة في جودتها . بل إن ما يتم البحث عنه في هذه الأحوال هو طابعها
الوثائقي وليست خصائصها الأدبية .

ومن الطبيعي ، والأمر كذلك ، أن لا تنظر الأغلبية الساحقة من
المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا باعتباره بحثاً ذات قيمة
نسبية في أفضل حالاته فحسب ، بل إنهم قد يرفضونه بالكلية . أما علم
الاجتناع البنوي التوليدي فإنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك
فحسب بل مناقضة تماماً .. ونود أن نذكر ، هنا ، خمسا من أهم هذه
الفرضيات :

١- إن العلاقة بين حياة المجتمع وإخلاقه الأدنى لا تنصل
بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عموماً ، وإنما
تنصل بالأبنية العقلية أساساً ، أي بما يمكن أن يسمى المقلات
التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم
التخيلي الذي يخلقها الكاتب .

٢- إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل
هذه البنية العقلية ، إذ لا بد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط
مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجيئون أنفسهم في موقف
متماثل ، أي تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة
اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة
من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دال لها . ومعنى ذلك أن
الأبنية العقلية ، أو أبنية المقلات الدالة ، إذا استخدما
مصطلحا أكثر تجريداً ، ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر
اجتماعية .

٣- علم اجتناع الأدب

وعلى هذا الأساس فإن ذات الفكر في العلوم الإنسانية تشكل ،
إلى حد ما على الأقل ، وبعرض الاحترازات ، جانباً من الموضوع الذي
توجه نحوه . كما أن هذا الفكر ، من ناحية أخرى ، لا يؤسس بداية
مطلقة ، إذ أنه يتشكل ، عموماً ، بمقلات المجتمع الذي ينبع منه ،
والمجتمع الذي يصبح موضوعاً لبحثه . وإذن فإن موضوع البحث هو
أحد العناصر المكونة ، بل واحد من أهم العناصر المكونة ، لبنية فكر
الباحث أو الباحثين .

ولقد لخص هيجل ذلك كله في صيغة موجزة بارعة ، عندما
تحدث عن «وحدة الذات والموضوع في الفكر» . ونحن نحقق الطابع
الراديكالي لهذه الصيغة فحسب ، أعني الطابع اللازم لتألي هيجل التي
لا ترى في الواقع سوى الروح ، فستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى ،
أكثر توافقاً مع وضعتا المادى الجليل ، ذلك الوضع الذي يصبح معه
الفكر جانباً مهماً ، ولكن مجرد جانب فحسب ، من الواقع . أي أننا
نتحدث عن الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع في البحث ، تلك
الوحدة التي قد لا تترك كل فروع المعرفة ، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية
على وجه التحديد .

وأيما كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلنا
الصيغتين تؤكد ، ضمناً ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها
طابع موضوعي كطابع العلوم الطبيعية ، وأن تتدخل قيم خاصة
بمجموعات اجتماعية بعينها في بنية الفكر النظري أمر عام ، بل حتى ،
في العلوم الإنسانية .

ولا يعني ذلك ، قطعاً ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل ،
أساساً ، إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة ، بل العكس ، إن الدقة
ممكنة ، وإن انحطت ، فضلاً عن أنها تستمع بدرجة من التثبيت في
البحث تقضي على أي تذبذب ممكن .

أما الفكرة الأساسية الثانية اللازمة لأي علم اجتناع جليل ، فهي
أن الحقائق الانسانية استجابات لذات جاعية أو فردية ، نحاول أن
تتكيف مع موقف بعينه ، تكيفاً يتوافق مع مطامع هذه الذات . ويعني
ذلك أن كل سلوك ، وبالتالي كل حقيقة إنسانية ، له خاصيته الدالة ،
التي قد لا تكون واضحة دائماً ، ولكنها تفرض على الباحث أن يلتقي
عليها الضوء ببحثه .

ويمكن التعبير عن نفس الفكرة بطرائق مختلفة ، فنقول - مثلاً -
إن كل سلوك إنساني (ومن المحتمل كل سلوك حيواني) ينحصر إلى تطويع

هذا النص أو تولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تشكل بها خاصية وظيفية لبنة العمل الأدبي . أى أن عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، فى موقف معطى .

وتستمر هذه الطريقة ، فى طرح المشكلة ، نتائج متعددة ، تتمثل معها ، جديراً ، التامع التقليدي لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة ، والحقائق الأدبية بخاصة . ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولاً ، بالنتيجة التى تتمثل بعدم التركيز فى فهم العمل ، على المقاصد الواحية للأفراد ، أو المقاصد الواحية للأدباء ، فى حالة الأعمال الأدبية .

إن الوعى ، بالتأكيد ، عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الاساسى . وله ، فى أغلب الأحوال ، محوى لا يتمشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكاوت وسارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعى أو تتحد معه . إن الفظة التى تتطارد لأرادت تلك بطريقة دالة تماماً ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتمال ، أى معنى ، ولو بصفة أولية^(١) . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيداً ، عندما ننظر إلى الانسان بمسوياته البيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصبح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصاعب ، فضلاً عن إمكانية حلها ، أكثر تعدداً وتداخلًا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شيء يدل على أن الوعى يغطى غالباً ، أو حتى أحياناً ، كل الدلالة الموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، فى حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملاً تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد المجازة ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تنصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصد الواحية .

ويجب ، والأمر كذلك ، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبى بخاصة ، والناقد بعامة ، مع المقاصد الواحية للكاتب باعتبارها عرضاً من أعراض كثيرة ، وباعتباره جانباً من جوانب التأمل فى العمل ، أى مصدراً لجميع بعض الفرضيات . وشأن للمقاصد الواحية فى ذلك شأن أى عمل فنى من العمل الأدبى ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبى ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، فى النهاية ، مستخدماً على النص الأدبى وحده ، دون أن يمتنع المقاصد الواحية للكاتب أى تحيز .

٣ - إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس ، فى الحالات المرغوبة من البحث ، تماثلاً دقيقاً يعطى على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث فى أغلب هذه الحالات ، أن تتأثر محتويات متغيرة الخواص تماماً ، بل محتويات متعارضة ، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . إن علماً خيالياً ، واضعاً فى تبعاده تمام عن أى تجربة معيشية ، كما يحدث فى الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتأثر فى بنته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يربط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطاً دالاً . وليس هناك والأمر كذلك ، أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبى والواقع الاجتماعى الخارجى من ناحية ، وقوة الخلق التخيل من ناحية أخرى .

٤ - ومن هذا المنطلق فإن فهم الخلق الأدبى أو رواه لن ندرس باعتبارها أعمالاً عادية ، بل ندرس باعتبارها روايات تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعى . يضاف إلى ذلك ، أن أبنية المقولات التى يُشكّل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هي ، بتعبيرنا ، الأبنية التى تعطى للعمل الأدبى وحدته ، أى أنها أحد المنصيرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل ، كما أنها تغلظ الطبيعة الأدبية للحظة للعمل الأدبى .

٥ - إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى والتي تتحول إلى عائد تخيل يغلظه الفنان ليست أبنية أولاً واعية بالمعنى القرويدي للكلمة ، أى ذلك المعنى الذى يفرض عملية كبت سلفاً . إنها عمليات غير واعية شبيهة ، من بعض الزوايا ، بتلك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات ، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وأفعالنا . وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية ، وبالتالى إدراك العمل الأدبى ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواحية للكاتب أو تهم - أساساً - ببيولوجية اللاوعى ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالنظر البيئى الاجتماعى من البحث .

إن لهذه النتائج ثماراً منهجية مهمة : إنها تلمح إلى أن كل دراسة إنجابية ، فى العلوم الإنسانية ، يجب أن تبدأ ، بمجهود تشريح الموضوع المدروس ، وذلك بالنظر إلى الموضوع نفسه باعتباره مركزاً من استجابات دالة ، تفسر بينها معظم الأوجه الجزئية الإمبريقية التى يواجها الباحث .

وبمعنى ذلك ، فى حالة علم الاجتماع الأدبى ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداءً ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكشف بنية تفسر عملياً النص ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يدور فى إطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يجازمه للتخصصون فى الأدب ، غالباً ، لسوء الحظ . إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يضيف إليه شيئاً . ومعنى ذلك ، بالتالى ، على الباحث أن يشرح تشكل



والتفسير ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتهما دراسات علم الاجتماع البيوي من حيث مواجهتها للدراسات التحليل النفسي .

أما الجانب الأول فيتمثل في حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العلميتين (أي الشرح والتفسير) لا يعنى وضعا لشيء واحد من وجهتي نظر مختلفتين .

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية الليبدو الخاصة بالتحليل النفسي لاستحال علينا أن نفصل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا ، بعد الفراغ من البحث ، في التحليل الاجتماعي . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان مجنون⁽³⁾ ، لسبب بسيط مؤداه أن الوعي ليس له أي استقلال نسبي على المستوى الليبدي ، أي على المستوى السلوكي لذات فردية ، تهدف إلى تملك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتا محاوذة للفرد Transindividual Subject فإن العكس هو الذي يحدث . فيصبح هذا التفسير قائما ، إذ يتخذ الوعي أهمية أعظم ، ويميل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالي لن يكون الفعل ممكنا دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدي والتحليل النفسي . أما أولا فهو أن كل سلوك إنساني يشكل جانباً من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانياً أن السلوك لا يفهم إلا عندما يدمج في بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فمفهوم تأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفروي في التحليل النفسي أو التاريخي في علم الاجتماع التوليدي . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسي ببنوية توليدية ، شأنه في ذلك شأن علم الاجتماع الذي نسعى من أجله .

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين . وتكمن هذه الخاصية في نقطة مؤداها أن التحليل النفسي يحاول اختزال السلوك الإنساني كله في ذات فردية ، وفي شكل واحد لرغبة في موضوع ، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التناهي بها . أما علم الاجتماع التوليدي فإنه يفصل السلوك الليبدي ، وهو ما يدرسه التحليل النفسي ، عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية ويشكل الحلق الثقافي جانباً منها (لذات مجاوزة للفرد ، لا يمكن أن توجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح بقتضيه الانسجام . وبتقرب على ذلك أن السلوك الإنساني لإبد أن تخلف دلالته ، عندما يدمج في بنية ليبدية ، عن دلالته عندما يتدمج في بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحداً في كتنا الحائنين . إن بعض عناصر الفن أو الأدب . وليست كل العناصر في شمولها ، يمكن أن تدمج في بنية ليبدية ، فيمكن المثل النفسي من فهمها وشرحها وربطها بما دون الوعي الفردي . ولكن الدلالات المكتشفة لا يكون لها ، في هذه الحالة ، سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة في أعمال ينتجها أي مجنون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس ، عندما تدمج في بنية تاريخية ، أبنية نسبية منسجمة ، تنطوي

ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد في الشرح ، الذي هو- أي الشرح- في النهاية ، عملية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للبيئة العقلية التي تحكم العمل خاصية وظيفية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائما ، وظيفية فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية ، على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى ، ليست متصلة تماما بالبيئة العقلية التي تحكم الخاصية الأدبية الحققة للعمل ، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأي حال من الأحوال . إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل راسين ، وبالتحديد المسرحيات التي كتبها ، أمر له دلالته ، لاشك ، بالنسبة إلى راسين الفرد ، في ضوء شباه الذي قضاه في بور- رويال ، وعلاقته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والبلاط ، فضلا عن علاقته بجماعة الجهنسية وأفكارها ، بل بأحداث كثيرة في حياته ، نحن على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراجيدية هو العنصر الذي شكل فعلا مواقف كونت نقط البدء التي دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوجية مجموعة الجهنسية في بور- رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لبيئة المسرح *notions de robe* موقف تاريخي محدد . لقد كان على راسين الفرد ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعا ، أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية ، مواجهة أنتجت في النهاية ، عملا شكلته رؤية إيجابية . صيغت بدراسة واقعية من التلاحم . وذلك فإنه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبي عند راسين أو دلالته بمجرد الاقتصاد على ربط العمل بسيرة راسين الفرد أو سيكولوجية الخاصة .

ولدينا ، ثالثا ، نتيجة تتصل بما نسميه ، عادة ، «المؤثرات» . وهي عامل ليس له أي قيمة شارحة ، بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالا يجب أن يواجهه الباحث . إن هناك في كل لحظة ، عددا من المؤثرات الجديدة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على الكاتب ، على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذي يعمل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثرا فاعليا حقا . يضاف إلى ذلك السبب الذي يعمل هذه المؤثرات تتحول وتبدل ، بل تتصرف عن مجراها في عقل الشخص الذي يتأثر بها ، وفي أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة في العمل الذي ندرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، في العمل الذي يفترض أنه أثر في الكاتب .

إن فهم النص ، باعتصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلي للنص . وهو مشكلة لن نحل إلا بالفرضي أن النص ، كل النص وليس أي شيء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا ، وأن على المرء أن يبحث ، في داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (و نحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية في أعمال الطائفة ، لأسباب أوضحناها من قبل⁽⁴⁾ من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل ، ذات خاصية وظيفية ، وبالتالي خاصة دالة . ويمكن أن نضيف ، مادامنا نعني بمكانة الشرح

واصين . وبالمثل فإن فهم الجينية هو شرح لتولد الجينية المتطرفة ، كما أن فهم تاريخ نبالة المسوح في القرن السابع عشر هو شرح لتكون الجينية . وأخيراً فإن فهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المسوح ، الخ .

ويقرب على ذلك أن كل بحث موضوعي في العلوم الإنسانية يجب ، بالضرورة ، أن يقوم على مستويين مختلفين . أي مستوى الموضوع للمدرس نفسه ومستوى البنية الهيكلية في آن . ويمكن الفرق بين هذين المستويين من البحث ، أصلاً ، في درجة تعامل البحث مع كلا المستويين . إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء أكان نصاً أدبياً أو واقعا اجتماعياً ، الخ - لا تعد كافية ما لم تكشف عن بنية تفسر بطريقة مقننة ، عددا ملحوظا من الحقائق الإمبريقية ، وخاصة تلك الحقائق التي تبدو ذات أهمية خاصة⁽¹⁾ ، وبذلك تصبح الدراسة ، إذا كانت غير قابلة للتصديق ، بمثابة للسكن على الأقل ، تنبث على تحليل آخر يطرح بنية أخرى ، إما أن تقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة ، أو تقود إلى نتائج أفضل منها .

ويختلف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البنية الهيكلية . إن الباحث لا يهتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه . يضاف إلى ذلك أن إمكانية تبسيط الضوء على بنية الموضوع هي التي تحدد اختبار بنية خاصة ، من بين عدد من الأنبئة الهيكلية ، تبدو ممكنة عندما يشرح الباحث في العمل . ولذلك ينتهي عمل الباحث عندما يكشف ، بشكل كاف ، العلاقة بين بنية موضوعه الذي يدرسه والبنية الهيكلية ، التي تفسر تولد البنية الأولى باعتبارها وظيفة لها . ويستطيع الباحث ، بالطبع ، أن يضيء بحثه إلى مدى أبعد ، ولكن موضوع الدراسة ، في هذه الحالة ، يظهر عند لحظة معينة ، فيصبح ما كان دراسة في أشكال مثلا ، دراسة للجينية أو لنبالة المسوح ، الخ .

وما دام الأمر كذلك ، فمن المهم أن نميز تمييزاً دقيقاً بين التفسير والشرح ، من حيث طبيعتهما ومن حيث نتائجهما ، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن ، أثناء ممارسة البحث ، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البنية الهيكلية ، كما أنه لا يمكن أن يتم أي تقدم في أي من المجالين (التفسير والشرح) إلا بمزاوجة مستمرة بينهما . وبالمثل ، فمن المهم أن لا تفارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائماً في التصور التي ندرسها (بينما الشرح خارجي دائماً بالنسبة لهذه التصورات) . وكذلك علينا أن نعي أن كل شيء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجية عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية ، أو متصلة بتكنولوجيا المؤلف ، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيداً عن النص⁽²⁾ إلا من هذا الموقف .

ولكن ، مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيما يبدو ، إلا أن الأهواء المستعصية ساعدت ، دائماً ، على انتهاكه في التطبيق . ولقد كشف لنا اتصالاً بالمتخصصين في الدراسات الأدبية مدى الصعوبة في تنبيه انجها ، بمكثهم من النظر إلى النص الذي يدرسونه على نحو مقارب لانجها عالم الفيزياء أو الكيمياء ، عندما يسجل نتائج تجربة من

على وحدة ، مثلاً تنطوي على درجة عالية من الاستقلال النسبي ، بما يعكس أحد العناصر المكونة لقبينها الأدبية أو الفنية الحقة .

إن السلوك الإنساني بكل مظاهره يمثل ، بدرجات متفاوتة بالقطع ، مزيجاً من دلالات كلا النوعين . وهكذا تصبح إزاء نتاج مجون أو أزاء إحدى روايات الفن ، فالأمر يتوقف على ما إذا كان الإشباع الليبدي يسود إلى درجة تحطم الأجسام الداني ، على نحو شبه تام ، أو العكس ، وعندما يندمج الإشباع الليبدي في انسجام ذاتي لا يقصى على نفاذته (ومفهوم أن تقع أغلب الظواهر الإنسانية موقفاً يتراوح بين هذين التقيضين) .

أما الجانب الثاني فيربط حقيقة مؤداها أن علميقي الفهم والتفسير ليستا علميتين متعارضتين في البحث ، أو تختلف إحداها عن الأخرى ، وذلك رغم المناقشات المستفيضة التي تمت في الجامعات ، وبخاصة الجامعات الألمانية .

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد ، ابتداء ، كل المرات الرومانتيكي المرتبط بالتعاطف ، أي الـ «قصص» أو الاتحاد اللازم لفهم العمل . إننا ننظر إلى الفهم باعتباره عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة . صحيح أن الفهم ، شأنه شأن أي عملية عقلية أخرى ، يتدمج بالاهتمام الآلي الذي يبله الباحث تجاه موضوعه . وأغنى بذلك التعاطف أو الغرور أو الحيلة التي يمكن أن يثيرها الموضوع في الباحث . ولكن الغرور ، من ناحية ، عامل لا يقل عن التعاطف دعماً لفهم (إذا لم نجد الجينية فيها أفضل ، أو تحديداً أدق ، بما وجدته لدى من اضطلعتهم بمن صاغوا «القضايا الخمسة» الشهيرة ، وهي تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة ، يمكن أن تدعم الباحث أو تعوقه منها ، على سبيل المثال ، الزواج النفسي المعتدل ، والصحة الجيدة ، أو العكس ، كما يحدث عندما يعاني الباحث من حالة من حالات الإحباط ، أو من هجمة آلام الأسنان ، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة .

ومها يكن من أمر ، فعلينا أن نحصى أبعد من ذلك . إن الفهم والشرح ليسا علميتين عقليتين مختلفتين ، بل هما عملية واحدة ترتبط بنظائر مختلفة . ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة متأصلة في الموضوع للمدرس (أي في هذا العمل الأدبي أو ذلك) . أما الشرح فهو إدماج هذه البنية ، كعنصر مكون ، في بنية شاملة ، لا يستكشفها الباحث في نقاضيلها ، بل يستكشفها بالقدرة التي يمتد ، فحسب ، على أن يفهم العمل الذي يدرسه . إن للفهم أن تؤخذ البنية الهيكلية باعتبارها موضوعاً للدرس ، وعندئذ ينقلب ما كان شرحاً ليصبح فيها ، كما يبدو على البحث الشارح أن يتصل ببنية جديدة أوسع .

ويمكن أن تقدم مثالا لتوضيح الأمر . إن فهم «الأفكار» ليسكال أو تراجيديات واصلين يعني الكشف عن الرؤية التراجيدية التي تؤسس البنية الدالة التي تحكم على وسائل على السواء . كما أن فهم بنية الجينية المتطرفة يعني شرح تولد «الأفكار» وتراجيديات

اللى الذى تؤسسُ به معطياتُ هذه المادة موضوعاً دالاً ، أى بنية ، يمكن أن يؤدى البحث الإيجابي فيها إلى نتائج مشرقة .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفرن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه في موقف يتطوّر على ميزه ، قد لا يجدها الباحثون في مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التي تواصل نقاؤها بعد حلها تؤسس ، في أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة ^(٧) . في حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعي اليومي ، أو حتى النظريات الاجتماعية المعاصرة ، بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من المتيقن ، مثلاً ، أن تؤدى دراسة أشياء من قبيل «فضيحة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» الخ إلى تأسيس موضوعات دالة . وأياً كان الأمر ، فإن عالم الاجتماع الأدبي ، شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر ، يجب أن يتقن من هذه الحقيقة ، فلا يفترض اعتباطاً أن هذا الفصل الأدبي هو ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، تؤسس بنية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أى عملية أخرى للبحث في فروع العلوم الانسانية . إذ يجب على الباحث ، في الجميع ، أن يصل إلى غلط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن من هذا الباحث من تفسير الأغلبية الساحقة من المادة الامبريقية التي يتألف منها الموضوع المدروس نفسه .

يضاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبي قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه في علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف في دراسة الخلق الثقافي عن غيره . وليس من الإطراء ، والأمر كذلك ، أن نشهد نموذجاً يفسر ثلاثة أرباع أو أربعة أخماس النص ، فهناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقق ، فضلاً ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة «يبدو» في هذا السياق ، لأنها لا تستطيع بسبب عدم كفاية الأدوات ، أن تراجع الاعمال قررة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية ^(٨) .

وبعدت ، غالباً ، في علم الاجتماع العام ، بل يشكل أكثر في علم الاجتماع الأدبي ، أن يُسأل الباحث بعدد من الأعمال ، فينتهى الأمر به إلى استبعاد جانب من المادة الامبريقية ، كانت تمثل جانباً من موضوع الدراسة في أول الأمر ، كما يحدث أن يضيف الباحث من ناحية ثانية . مادة أخرى لم يفكر فيها في أول البحث .

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ ذكر أننى عندما بدأت دراسي الاجتماعية لأعمال يسكال انتيت ، سريعاً ، إلى فصل **الأقاليم Provinciales** من **الأفكار Les Pensées** على أساس أن كلا العليان يرتبط برؤية مختلفة للعالم ، وبالتالي بنموذج معرفي مختلف . يستند إلى أساس اجتماعي معايير . وأعني بذلك رؤية الجنسية المعتدلة والجنسية شبه الديكارتية ، التي كان أوغو **Arnould** ونيكول خيوس يمثلانها ، في مقابل رؤية الجنسية التشددية (المطرفة) التي لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتي كان على أن أسمي لأجلها في

تجاربه . ويمكن أن نذكر بعض الأمثلة العشوائية التي توضح ذلك . لقد ذهب متخصص في التاريخ الأدبي يوما ، إلى أن هيكتور ، لا يمكن أن يتحدث في مسرحية اندرومك لأنه ميت ، وأن ما نسمعه في مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقاذفها موقف بالغ اليأس والغربة ، فيصل بها إلى أقصى درجات الاحتياج . وليس هناك شيء من هذا القبيل ، للأسف ، في نص مسرحية راسين ، ففتح لا تعلم من النص سوى أن هيكتور - هيكتور الميت - يتحدث في مناسبتين .

وفي مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استحالة زواج دون جوان مرة كل شهر ، وذلك للاستحالة العملية لثل هذا الزواج ، حتى في القرن السابع عشر ، وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر المجازي في مسرحية مولير على أنه مجاز أو سخرية . ولكننا إذا قبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شيء نوده ، حتى إن كان هذا الذى نوده عكس ما يقرره النص مباشرة ^(٩) .

ترى ماذا يمكن أن يقال من عالم فيزياء ينكر نتائج تجربة من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى تزويه أكثر ، لا لشيء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه ؟

أما المثال الأخير ، فقد حدث في إحدى مناقشات حلقة **Raymond** الدراسية (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عبراً علينا كل المسران نقع أنصار التفسيات التي تعتمد على التحليل النفسي بجميعة أولية ، مؤداهاً أن لهم لا يمكن أن يتحدث عن مادون الوعى لأورست أو عن رغبة أوديب في الزواج من أمه ، بغض النظر عن رأينا في هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب ليسا بشرا أسياء بل نصوحاً ، كما أن الإنسان ليس من حقّه أن يضيف أى شيء ، مها كان ، إلى نص لا يقدم أى إشارة إلى مادون الوعى أو إلى سفاح القرى .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مها كانت جذبة الشرح في التحليل النفسي ، إلا في مادون الوعى عند سوفوكليس أو أيسخيلوس فحسب ، أى أنه لا يوجد في مادون وعى الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا فيما يقرره بروض فحسب . ومن الملاحظ ، في مستوى الشرح ، أن الشخصيتين في الأدب يتوهران تهما مؤسفاً بمكانة الشرح السيكلولوجي ، بغض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكبر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمى الحقيقى لا يمكن أن يتشكل إلا بالانتخبر ، بطريقة تربية قدر الإمكان ، كل الشروح المطروحة ، حتى تلك التي تبدو عجيبة (وهذا هو السبب في ذكرى كلفة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تتطوى على شرح لشيء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعناد ، على النتائج التي بغض إليها ، وبالتالي على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبي يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة إمبريقية شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التي يواجها أى باحث آخر في علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولاً ، مشكلة التحقق من

وتأخذ مثالا الثاني من المشهد المشهور ، مشهد البعير إلى السحر في فاوست لجوته ، حيث يتوجه فاوست بالحطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، اللتين تستجبان مع فلسفة سينيوزا وهيجل ، إن إجابة الروح الثانية تلخص جوهر المسرحية ، بل تلخص ، وبخاصة في جزئها الثاني ، التعارض بين فلسفة الاستنارة ، بمثلها الأعلى المرتبط بالمرعة والفهم ، من ناحية ، والفلسفة الجدلية التي تتركز في الفعل من ناحية أخرى . وعندما تجيب روح الأرض قائلة لفاوست : « **أنك لا تشفى بل تلبس الروح التي تلبسها** » ، فإن الإجابة لا تبقى رفقا فحسب ، بل تبقى تهديرا للرفض . ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى « **الفهم** » ، أي أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التي يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطيع التلاق مع روح الأرض إلا عندما تحين اللحظة التي يكشف فيها الصيغة الخفية لبشارة القديس جون ، عندما قال : « في البدء كان الفعل » وعندما يتقبل فاوست ، بالتالي ، ميثاق ميفستوفليس .

وبشبه ذلك ما مجده في رواية سالار « **الفتيان** » La Nausée حيث تقابل شخصية تتخف نفسها بنفسها ، وتعمل روح الاستنارة أيضا - فطرأ الكعب ، فيما ترتبها في فهارس المكتبة . ويقصد سارتر بهذه الشخصية - واعيا أو غير واع - إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية في عصر النهضة ، وهي فكرة أن المعرفة يمكن أن تكتسب عن طريق المعاجم التي تقترب فيها الموضوعات ترتيبا أليغيا . (وحسبنا أن نفكر في معجم بابل Babel أو للمعجم الفلسفي لقولتير ولغوى ذلك كله الأنيكلوبيديا .)

إن الباحث يتجه إلى التشرح بمجرد أن يتقدم في بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلي للعمل ونموذجه البنيوي .

وما دنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مرتنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد غارز جذري في علاقة التفسير بالشرح في مجرى عملية البحث والكيفية التي تتجلى بها هذه العلاقة عند نهاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتقدم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث ينتقل بينهما باستمرار . أما عندما ينتهي البحث ، ويشعر الباحث في تقديم نتائجه ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية المتأصلة في العمل وبين فرضياته الشارحة التي تتجاوز التفسير .

شخص يمثلها اللاهوتي بارموسوس رئيس دير سان سيوان ، فضلا عن آخرين ، كان من بينهم سنجلان موجه بسكال ولاسلوت أحد أساتذة راسين ، وفوق ذلك كله **الأم الإنجليزية Mother** . ولقد قادت كشف بنية التراجيدية التي ميّزت أفكا مارموس وسكال إلى أن اعالج في دراسقي أربعاً من مسرحيات راسين الأساسية ، هي أندروماك ، ويريثينيكوس ، ويريثيس ، وفيدرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفاجئة على نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور - رويال وأعمال راسين ضلّتهم ، حتى ذلك الوقت ، الأعراس الزائفة ، فبحقوا عن هذه العلاقات على مستوى مضامين المسرحيات ، مركزين كل التركيز على المسرحيات المسيحية (مثل أستير ، وآثالي) وليس المسرحيات الوثنية التي لا ترتبط بقولانها البنيوية ارتباطا حادا ببنية فكر جماعة الجينسية المتشددة .

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فضلا عن اتساق نموذجهما للتلاحم ، يؤكد على المستوى النظري ، حقيقة أن النموذج المكتشف يفسر النص كله من الناحية العملية . أما على المستوى التطبيقي فهناك معيار آخر يساعد المرء على التيقن من أنه يسير في الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا للميار بطبيعة قانون خاص ، بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة في النص ، لم تغيب انتهاء الباحثين قبل ذلك بأي حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مفاجئ .

ويمكن أن نضيف ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

لقد حدد قانون الاحتمال ، في وقت من الأوقات ، أسسا عاما لتقبل ما صنعه راسين ، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم في مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التناقض بين هذا الأمر ؟ يكفي أن نوجد نخط الرؤية الذي يحكم فكر الجينسية المتشددة ، لئلا نأخذ صمت الله ، في ذلك الكون . كون الله مجرد مشاهد للعالم ، إنما هو أمر يلزمه عدم وجود أي جسم على المستوى الدنيوي ، بحيث لا يمكن حياة الاختصاص للقيم أو دعم إمكانية الحياة المثقة في العالم ، بل تحيط أي محاولة في هذا الاتجاه « **مطلب** » آليّة غير مدركة أو معروفة عمليا (وهي متضادات تتجلى في شكل متعارض في الغالب) . ويتّيج كقول هذا المفهوم الدقيق ، إلى المستوى الدنيوي في مسرح راسين شخصيتين خرساويتين ، أو قوتين خرساويتين ، تجسدان المتطلبات المتعارضة : بين **هيكور** الذي ينشد الاخلاص واستيناكس الذي ينشد حياة اندروماك ، وبين حب جوني ليريثينيكس ، مما يفرض علينا أن نغميه ، وطهارتها التي تفرض علينا عدم التنازل ، في مواجهة تيرون ، وبين الرهمان والحلب في بريثيس ، وأخيرا بين الشمس وفينوس [الزهرة] في فيدرا .

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين ، أو هذين الكائنين ، في المسرحيات التي تجسد المتطلبات المطلقة ، لا يفصل عن غياب أي حل على المستوى الدنيوي ، فمن الواضح أنه في اللحظة التي نجد فيها اندروماك حلا يمكن لها معه أن تزوج بيروس وتتحرر قبل اكمال الزواج ، فحسبي استيناكس ونحسبي اخلاصها في آن ، يؤدي خرس هيكور واستيناكس إلى الاستمالة البالغة ، التي تجعل الميت يتكلم ، ويحدد إمكانية التغلب على التعارض .



هذه الشروح ، وإن أبانت عن جوانب معينة ، أو عن ملامح نوعية في العمل ، إلا أن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية في حالة الأدب ، وليست جمالية في حالة الفن ، وليست فلسفية في حالة الفلسفة . ولن ينصح أى شرح يقوم على التحليل النفسى ، مهما كان حظه من النجاح ، فى أن يبتعد عن الخاصية النوعية التى تجعل عملا أدبيا أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة ينتجها مجنون . بل إن التحليل النفسى يشرح نتائج المحود بنفس الدرجة التى يشرح بها نتائج الفنان ، وربما أفضل ، بمساعدة عمليات مماثلة .

وينبع هذا الموقف ، ابتداء ، فيما نظن ، من حقيقة أن العمل ، رغم أنه تعبير عن بنية فردية وبنية اجتماعية فى آن ، يُعالجُ فى التحليل النفسى باعتباره تعبيراً فردياً فحسب . أى أنه يعالج على أنه :

(أ) إشباع مُصنَّع لرغبة فى امتلاك موضوع (انظر التحليل الفرويدى للألام) .

(ب) وتناجى لعدد بعينه من تظاهرات Montages روحية فردية .

(جـ) وتغليل أمين أو مشوّه لعدد بعينه من الحقائق المكسبة أو التجارب المعاشة .

وليس فى ذلك كله أى شيء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية . باختصار ليس فيه ما يؤسس أى دلالة ثقافية .

إن دلالة العمل ، إذا أردنا أن نظل فى مجال الأدب ، لا تكن فى هذه القصة أو تلك ، ذلك لأن نفس الأحداث قد تنقص فى «الأورستا» لأيسخيلوس أو «إليكترا» لحيرودوت أو «الذباب» لسارتر . ومع ذلك فن الرافض ، تماما ، أن هذه الأعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسى مشترك . وبالنظر فإن دلالة العمل لا تكن فى سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك ، كما تكن فى أى خاصية أسلوبية يمكن أن تتكرر . إن دلالة العمل ، طالما ظل العمل أدبا ، تنطوى دائما ، على نفس الخاصية ، وهى أنها عالم متلاحم ، تحدث داخله أحداث ، وتستقر داخله سيكولوجية الشخصيات ، وتتغام ، فى داخل تعبيره المتلاحم ، حركة أسلوبية ذاتية للأدب . أما ما يميز العمل الأدبى ، تحديدا ، عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغبته فحسب ، وليس عن عالم ينطوى على قوانين ومشكلات .

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسى تنهض مدرسة لكارش فى الشرح . ومن الحق أن هذه المدرسة ، رغم قلة إنجازها حتى الآن ، تطرح للمشكلة على نحو صحيح ، فتواجه العمل باعتباره بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه ، وتحكم المصلحة بينه كعالم مبنى ، وبين الشكل الذى يظهر به عن هذا العالم . أيضا ، أن تحليلات هذه المدرسة ، عندما تنجح ، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبى ، ففضل إلى بنائه الكلى فى الغالب ومن الحق أخيرا ، أنها لا تبرز ، فحسب ، أهمية العناصر التى رُوت دلائلها تماما من أبدي النقاد ، وذلك بتأسيسها لروابط بين هذه العناصر وبقية النص ، بل تبرز ، أيضا ، العلاقات المهمة غير المدركة ، بين الحقائق للمدرسة وظواهر متعددة أخرى ، لم

وما دمنا نهدف إلى أن تؤكد العليز (غير الجذرى) بين العمليتين ، فإن علينا أن نطور مقولتنا الحالية ، على أساس من افتراض خيالى لتفسير ، يصل إلى نقطة بالغة التقدم ، بواسطة تحليل متماثل يتوجه ، بالتالى ، نحو الشرح .

إن النظر إلى الشرح يعنى النظر إلى حقيقة خارجية عن العمل ، أى حقيقة تمثل علاقة بنية العمل . وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملازم (ونادرا ما يحدث ذلك فى حالة علم الاجتماع الأدي) أو تكون ، كما هو الغالب ، علاقة تماثل ، أو مجرد علاقة وظيفية ، مما يعنى وجود بنية تؤدي وظيفة (بالمعنى الذى تستخدم به هذه الكلمات فى علوم الحياة أو علوم الانسان) .

ومن المستحيل أن نحدد ، ابتداء ، الحقائق الخارجية التى تستطيع أن تحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملاحظه . إن مؤرخى الأدب ونقادهم يمتدحون ، أساسا حتى الآن ، عندما يمتدحون بالشرح ، على السيكلوجية الفردية للمؤلف ، مثلا يشتملون على نحو أقل ، وإن كان أكثر حداثة ، على بنية فكرية لجموعة اجتماعية محددة . وليس من الضروري أن تتامل أى فرضيات أخرى للشرح ، حتى وإن كنا لا نملك الحق فى أى استبعاد قبل لهذه الفرضيات الأخرى .

أما فيما يتعلق بالشرح السيكلوجية فإن المره ينهى ، بمجرد أن يتأملها ببعض الجدية إلى عدد من الاعتراضات الساحقة . أول هذه الاعتراضات ، وأقلها أهمية ، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكلوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا فى الحقيقة . والذى توفى لسنوات عديدة فى أغلب الحالات . ومن هنا تبدو الأغلبية الساحقة لهذه الشروح السيكلوجية المزعومة ، قلت أو كثرت ، وكأنها تولىفات وهمية ذكية ، تعلم نفس خيالى ، ينض فى أغلب الحالات على شاهد مكتوب ، وعلى العمل نفسه . وليس هذا من قبيل السيف فى دائرة بل السيف فى حلقة مفرقة ، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا ، أكثر من إعادة نثر العمل الأدبى الذى يدعى شرحه .

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار فى وجه الشروح السيكلوجية ، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح ، فيما تعلم ، فى الإبانة عن أى قدر بارز من النص بل أبانت ، فحسب ، عن بعض العناصر الجزئية ، أو القليل الأكل من الملامح العامة . وكما قلنا من قبل فإن أى شرح لا يقصر إلا من ٥٠% إلى ٦٠% من النص لا ينطوى على أهمية علمية أساسية ، ذلك لأنه من الممكن ، دائما ، أن نبني عديدا من الشروح تفسر مثل هذا القدر من النص ، وإن لم يكن ، عادة ، نفس الجزء . وإذا عُدَّتْ أمثالُ هذه النتائج مرضية ، فمن الممكن أن نختلف ، فى أى لحظة ، شخصية صوفية فى بسكال أو ديكارتية أو توماوية ، نسبة إلى القديس توما ، كما يمكن أن نتحدث عن كورتى فى راسين ، بل نجعل من مولير وجوديا ، الخ . ويصبح المبدأ الذى يحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطا بالذكاء اللامع أو مهارة الناقد ، دون أن يكون متصلا بالمعنى بأى حال .

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد هذه الشروح السيكلوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية . ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن

يأمر سلطانه في الأمرة مثلا يجب أن يكون سيدا مهذبا . كما تهدف المسرحيات إلى هباج المصعب الديني ، عضو مسكر سان ساكرو ، الذي يقتحم حياة الآخرين ، ويقامو التحرش الأخلاق للباطل ، كما تهاجم رجل الجنسية الذي يستحق الاحترام ، فلما ، لكنه يبالغ في زمرته ، ويرفض أدنى التنازلات وأهونها .

ويستطيع مولير ، إزاء كل هذه الأنماط الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعي ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقي - التحرر ، واليقينية - الذي يمثل في تحرر المرأة والاستعداد للمساومة والاحساس بالتناسب في كل شيء . أما في حالة دون جوان فلنا ، حل العكس من ذلك كله ، لا تواجه مشكلة مجموعة اجتماعية عاكسة وإنما تواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التي يصورها مولير ، فلا يظهرون أي احساس بالتناسب . ومن المستحيل والأمر كذلك ، أن تضع في مواجهة دون جوان ، أي اتجاه أخلاقي مختلف عن اتجاه مولير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعله ، بشرط أن لا يشتد أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية إيجابية في إطار دائرة الاتجاه الأخلاقي للباطل ، ذلك الاتجاه الذي يجذب المصفي في التفرط المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صدفه لشحاذ ولكن دون مسلك مشين . وليس من الضروري ، أخلاقا ، أن يدفع دينه ولكن عليه أن لا يبالغ في استفادك المونتسيور ديمان . (هنا ، مرة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاه مقيت في حقيقة الأمر) . وأخيرا ، يوضح مولير أن دون جوان على حق فيما يفعله من زاوية الموضوع الرئيسي للتحلل فإن اتجاهه الأخلاقي للباطل لا يمتنع ، ولكنه ، في هذا أيضا ، يتجاوز الحدود . أما مبالغة دون جوان في التهلك فانه تحصى إلى درجة الاعتداء على قروية لا تتسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتهلك لا تنطوي على تحميد واضع . ولم يكن مولير يستطيع القول أن دون جوان عطف على أهواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقنع بأهواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انتهى إلى حل يعبر بالضبط عما كان عليه أن يقوله : إن دون جوان يتزوج ، وليس في ذلك ما يريب ، ولكنه ، لأصم ، يتزوج مرة كل شهر ، وفي ذلك إسراف حقيق !

ومادما قد تحدثنا في هذا المقال ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع البيئي للأدب من ناحية والشرح التقليدي الذي يقدمه التحليل النفسي ، أو يقدمه التاريخ الأدبي من ناحية أخرى ، فلنا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإضافية التي تتميز بها البنية التوليدية عن البنية الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإسريق غير الاجتماعي من ناحية أخرى .

إن دائرة السلوك الإنساني كلها (ونحن نستخدم المصطلح بأوسع معني ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقي والفكر والخيال ، الخ .) ذات خاصية بنوية ، من منظور البنية التوليدية . أما البنية الشكلية فلنا ترى في الأبنية مجرد قطاع أساسي من السلوك الإنساني الشامل ، فتجاهل ما يرتبط كل الارتباط بالواقف التاريخي المعطى ، أو بالمرحلة

يفكر فيها الققاد ولا مؤثرين الأدب قبل هذه اللرسه . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرضى أنفسنا بأثرة قليلة .

لقد عرفت ، دائما ، أن بيسكال ، ارتد إلى العلم والعالم في نهاية حياته ، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة الوليت ، كما حاول تنظيم وسائل المواصلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أي علاقة ، بين هذه السلوك الفردي وكتابة « الأفكار » ، وبخاصة ذلك الجزء المركزي من الكتاب الذي يدور حول المراهة في الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة ، في نفسنا ، إلا عندما نربط صمت الله واليقين من وجوده في فكر الجنسية بالوضع الخاص لنبالة المسوح في فرنسا بعد الحروب الدينية ، مثلا نربطه باستحالة العثور على حل الذي مقنع للمشكلات التي واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذي يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشددا ذلك الشكل الذي عبر عن عدم اليقين تعبيرا جلدريا تماما ، عندما وسع الشك في الإرادة الإلهية إلى الشك في الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من المذلة اللبائية فيه ، لا المذلة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة ديوية .^(١٠)

وبالمثل فلنا ، بمجرد أن تؤسس علاقة بين تكوين الجنسية في جاعة المسوح وبين التفكير في سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن نطهر أن التحول من استرطاطية الموجهون إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لعملة ، وشكل مؤسس لنفس العملية .

وهناك مثال أعير يربط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبي . ويكني ، مثلا أن نقرأ مسرحية « دون جوان » لمولير حتى نرى أن ما بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن أروجون (تارتوف) و«الست (عدو البشر) وأرونوف (مدرسة النساء) وأرباجون (البخيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الانسانية المتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون - في حالة أروجون ، والست ، وأرونوف - بشخصية تدبر عن إحساس طيب بالقيم التي تحكم عالم المسرحية (كليات ، وليلات ، وكريزال) فليس هناك شيء من هذا القبيل في دون جوان . إن مساجير لست لديه سوى حكمة الخدم التي نراها تقريبا في كل مسرحيات مولير الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج في دون جوان ليس ، في الحقيقة سوى مونولوج ، تتدف فيه شخصيات

مختلفة لا يربطها رابط (أفئبر ، والأب ، والشبح) سلوك دون جوان ، كما تخبره بأن الأمر سيقبل به إلى مواجهة سحق إلى لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوي على شيء مستحيل ، وهو الجزء أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة . وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة في ذلك العصر . ومن البسير أن يطل الشرح الاجتماعي كل هذه الخصائص في المسرحية . لقد كتبت مسرحيات مولير من وجهة نظر «نبالة اللباط » ولذلك فإن مسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة ، أو تحليلات نفسية ، وإنما هي أماني فصوصات اجتماعية ، تتركز صورتها في سجيبة من السجاياء ، أو خاصية لشخصية من الشخصيات ، وهي تهدف إلى هباج البرجوازي الذي يعيش القود ، دون أن يفكر ، لحظة ، أنها ما صنعت إلا للإتفاق ، والذي يجب أن

أبنية أسبق إلى سيادة بنية جديدة هو ، تحديدًا ، ما يشير إليه الفكر الجليل على أنه «التحول من الكم إلى الكيف» .

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، في أي لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط بالغ التعقيد ، لا يتكون من أبنية فحسب ، بل من عمليات بناء وهدم لبناء . ولن تكسب دراسة هذا الواقع أى طابع علمي ، ما لم يأتي يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانضباط .

وعند هذه النقطة ، تحديدًا ، تكسب الدراسة الاجتماعية لروائع الخلق الثقافي قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا الملصق المميز لأبداعات الخلق الثقافي فضلًا عن ميزته في المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا الملصق يكن في البناء البالغ التقدم لأبداعات الخلق الثقافي ، كما يكن في قلة العناصر المتغيرة الخواص ، وضعت تأثيرها داخل هذا البناء . ويعني ذلك أن إبداعات الخلق الثقافي أكثر يسرًا في الدراسة البنوية من الواقع التاريخي الذي يستجيب ، والتي تشكل هي جانبًا منه . ويعني ذلك ، أيضًا ، أن هذه الإبداعات تؤسس ، عندما توضع في علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بينها ، مؤشرات قيمة ، فيما يتعلق بالعناصر التي تتكون منها هذه الحقائق .

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الإبداعات في مجال البحث الاجتماعي وفي مجال علم الاجتماع العام .^(١٧)

وهناك مشكلة مهمة أخرى في البحث وهي مشكلة التحقق Verification ، وقد أن نذكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا بنحرف أذهانتنا منذ مدة ، ولكننا لم نتسكن من تنفيذه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الجزيئي الفردي إلى شكل آخر ذي طابع جماعي أكثر منهجية . ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل في تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقبة ، ذلك العمل الذي ينطوي ، في أغلب الحالات ، على طابع تحليلي ، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لنا ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الجدل والوضعية منذ عهد بعيد ، واستمر في العصر الحديث منذ أيام بيسكاف وديكارت . ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو البنية ، أو الكيان العضوي ، أو المجاعة الاجتماعية ، أو الكلية النفسية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فمن الوهم أن تفكر في إمكانية فهم الأجزاء بالبدء من أى دراسة لعناصرها المكونة ، أيا كانت التقنية المستخدمة في البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتفى بدراسة الكيان متغافلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التي تصنعه ، ومجموع العلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء .

وفي الحق ، إن البحث بأخط عندنا ، دائما ، شكل المواجهة المستمرة بين الكن والجزاء ، أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه ، عناصر ، ثم يقلب إلى الكل ليحدده ، ثم يعود مرة

الأخدة لسيرة فرد ، مما ينتهي بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية واحتموى الخاص السلوك الانساني . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنوية التوليدية فرضية مهمة ، كمبدأ أساسى وهي أن التحليل البنوي يجب أن يضيء أبعد من ذلك بالمعنى التاريخي والفردى ، ليؤسس عندما يعلو أكثر تقدما ، جوهر المنهج الاجتماعي في التاريخ .

ولكن عالم الاجتماع الذي يؤمن بالبنوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذي يمزو الأهمية الأولى للتحقيق الفردية في طابعها الآلى ، لابد أن يواجه صعوبة هي عكس الصعوبة التي تفصله عن الباحث الشكل ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث للشكل يسلم ، رغم التعارض بينها ، بنقطة أساسية تربط بالتناظر القائم بين التحليل البنوي والتاريخ للموس .

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآلية خاصة بنوية . إنها ما يمكن أن يسمى ، في لغة العلم ، بالخليط الذي يتكون من عدد لا متناه من عمليات البناء وهدم البناء *Construction and destruction* على نحو لا يمكن معه للعام أن يدرسها على ما هي عليه ، أى في شكلها المطلق . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم للتضيق يرجع ، ضمن ما يرجع ، إلى إمكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبي في المعامل ، تستبدل بالخليط ، أى تستبدل بتفاصيل العوامل الفاعلة التي تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى للمواقف الخالصة ، ومنها ، على سبيل المثال ، الموقف الذي ثبت فيه كل العوامل باستثناء عامل واحد ، يترك كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل ، لأدنى ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص في دراسة التاريخ . إن ما يتبدى من الظواهر هنا ، كما في مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق تطابقا قويا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما) . ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هي ، تحديدًا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التي تتكون الحقيقة التجريبية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخي الهامة (مثل النفسية ، والأشكال والأقطار ، وأيضا الجنسية ، والمسيحية ، والملاكية ، الخ) تنطوي على وضع منهجي متائل . وما أسهل أن نظهر أنها لا تتطابق تطابقا صارما مع أى حقيقة إمبريقية معينة . صحيح أن مناهج البنوية التوليدية تمكنت ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بحقائق أقل شمولًا ، ولكن هذه المناهج ما زالت تنطوي على نفس الوضع المنهجي . وما دمت لا نستطيع أن نغتن النظر طويلا ، هنا ، في المفهوم الأساسي للوعي الممكن^(١٨) ، فلنقتل على الأقل ، أن نوجه هذا الوعي صوب البحث المنهجي للموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردي (في العمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التي تكون عناصره .

وربما كان علينا أن نقرر ، هنا ، الفرضية التي ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوي كل منها على هدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنية جديدة . وهذا طبيعي لأن الواقع ليس جامدا ببال . إن هذا التحول ، في الواقع الإمبريقي ، من سيطرة

والوفرة الحسية من ناحية ، والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل متلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبي وقيمتها بما للدرجة الفعلية التي يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أي أن قيمة العمل تتصاعد بتصاعد وفرته الحسية وتنوع علمه من ناحية ، وبانضباط هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بنوية .

ومن الواضح ، والأمرك ذلك ، أن أغلب علمنا ، وبالتالي عمل الباحثين الذين المهتم بكتابات لوكاش الأدبي ، يتركز حول قطب واحد من قطبي هذا التوتر ، وأهني عصر الوحدة ، التي تأخذ في الواقع الأميركي ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن نجد أسسها في سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة ، في مجال علم الاجتماع الأدبي ، صوب الكشف في المحل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذي يؤسس ، في صورتها ، دلالة كل عمل أدبي مهم . ولم تحظ هذه الأبحاث إلا حديثاً ، كما قلت من قبل ، بخطواتها الأولى في اتجاه الصلة البنوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثاني من التوتر ، أي التنوع والوفرة ، باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة ، صيغت ، في حالة العمل الأدبي ، من تنوع كائنات فردية ، تواجه مواقف بنيتها ، أو صيغت من صورة فردية . وحل أسس من هذه الصياغة يتم التمييز بين الأدب والفلسفة ، وذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد « موت » مجرد في فيلدا أو « شر » مجرد في فاوست لمجره ، بل موت شخصية معينة هي فيلدا ، وخاصة فردية معينة في ميفستوفيلس . ولا توجد ، في اللقال ، خاصية فردية سواء في بسكال ، أو هيغل ، أو « شر » و « موت » مجردين فحسب) .

لقد كنا نملك دائماً ، ونحن نتابع بحثنا في علم الاجتماع الأدبي ، كما لو كان وجود فيلدا وميفستوفيلس حقيقة مفارقة لحقائق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية النجبة الغنية هاتين الشخصيتين ملحما فرديا

خلق ثقافي ، يرتبط ، في المحل الأول ، بوجهة الكاتب وسيكولوجيته .

إن أفكار باحثين ، كما فرضتها كريستينا ، فضلا عن الشكل الراديكالي الذي قدمت به كريستينا هذه الأفكار ، عندما طورت مفاهيمها⁽¹⁴⁾ ، تفتح مجالاً جديداً شاملاً ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعي التطبيقي في المحل الأدبي .

وكما تؤكد ، في دراساتها ، رؤية العالم على مستوى تلاحم العمل الأدبي ووحدة ، كذلك تفعل كريستينا⁽¹⁵⁾ بتخصيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية للعمل الأدبي ، من حيث اتصالها بفعل جماعي ، وانضامها بمعتقدية وزمرة قمع حادة ، وبذلك تؤكد ، أول ما تؤكد في برنامج دراساتها ، ما يرتبط بالتوتر ، وما يمارض الوحدة (فيها نوافقها عليه أيضاً) كل ما ليس له بعد نقدي متمزج . ويبدو لنا ، الآن ، إن جواب العمل الأدبي التي كشفها باحثين وكريستينا تتوافق مع قطب الوفرة والتنوع في المفهوم الكلاسيكي للقيمة الجمالية .

أخرى إلى العناصر ، وهكذا دواليك ، حتى يأتي وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التي وصل إليها نتيجة مقننة تستحق النشر ، أو يرى أن اللقى في نفس الطريق يتطلب جهداً لا يتناسب والنتائج الإضافية التي يأمل الحصول عليها . ونظراً أنه من الممكن ، في هذا السياق ، أن تطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظيلاً وأكثر جماعية ، تتم في مرحلة متوسطة من البحث . إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يفي غرضها ، يراه عمقاً لدرجة معينة من الإمكان $Probability$ أن يراجع هذا النموذج ، مع فريق من المعاونين بمقاربة النموذج بكل العمل الذي يدرسه فقرة فقرة ، في حالة النص الثري ، وبيناً بيناً في حالة القصيدة ، وقولة قولة في حالة المسرحية ، وبذلك يجدد الباحث :

(أ) إلى أي مدى تندمج الوحدة المخلقة في الفرضية الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تدخل في النموذج الاستثنائي .

(جـ) درجة التردد ، في داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التي تدخل في النموذج .

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالي من :

(أ) أن يصيغ مساره ، فيما يتصل بتفسير النص كله .

(ب) أن يعطي نتائجاً بعدة ثالثة ، هو بعد التردد ، في العمل للدروس عناصر وعلاقات مختلفة تصنع النقط الشامل .

ولمّا كنا غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثاً ، أن نقوم ببحث تجريبي أصغر ، كنوع من الشق للبحث الأوسع ، مع معاونينا في بروكسل ، وذلك على « الزوج » لجينيه ، وهو عمل يتصل بما نخططنا له من فرضية واضحة⁽¹⁶⁾ . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالطبع ، فدراسة نص يعينه مثل الزوج تأخذ أكثر من ستة جامعية . ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الحظوظ الأولى لمنهجنا في محل الشكل بملأ معاني الكلمة ، حيث كنا نظن ، آسفين ، أن هذا المحل مدخر لتخصيص غير موجودين في مجموعات عملنا .

وأود أن أذكر أمعياً ، كي أفتح هذا المجال التمهيدى ، أن توسع آفاق البحث الذي فكرت فيه طويلاً ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، إنما هي أمر يمكن ، لو بدأنا من نقطة كذلك التي بدأت بها دراسة جوليا كريستينا عن باحثين⁽¹⁷⁾ :

صحيح إنني لم أذكر ، في مقال هذا ، أي شيء مباشر عن القيمة ، ولكن مقال كله ينطوي على مفهوم ضمني محدد عن القيمة الجمالية بعامة ، والقيمة الأدبية بخاصة ، ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التي تطورت في علم المجال الألفاني الكلاسيكي ، ابتداءً من كنت ، ومروراً بهيجل وماركس ، وإنتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش ، حيث تتحدد القيمة الجمالية باعتبارها مجازاً لتوتر قائم ، بين قطب التوتر

التوحش *Les points* من يخطئون الحكم على الواقع . ويكنى أن تذكر إلى أى نقطة يتجسد الواقع ، فضلا عن القيمة الإنسانية ، في شخصيات مثل أورست ، وهيرميون ، وأجرين ، أو نيرون . ويريتانكس ، واتيخوس وهيروليت ، أوتيس في تراجيديا راسين ، أو إلى أى مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة ، عن مضاميم هذه الشخصيات وآلامها .

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبي مفصل . وأيا كان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، في سبيل القوة السياسية ، نجد تعبيرا أدبيا أقوى ، في مسرح راسين ، مما نجده الفضائل التي تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه ، فإن هذا الفرق في كثافة التعبير الأدبي يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذي عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التي عارضها الجنسية .

ولقد شخصنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التي تتوافق معها ، في مسرح مولير ، شخصيات مثل هرايوجون وجورج داندن وتارولف والست ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكرو ، وعصبة المتمردين ، والجنسيون ، وإرستقراطية البلاد المستعملة للغر) أو التي تستجيب لها ، في فارست لجوته ، شخصية مثل واجنر (فكر الاستمارة) .

وعند هذه النقطة نتوقف بمراسنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير ليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد تنفيذها على ما يمكن أن يتخذ من إجراءات في مستقبل تقدم البحث الاجتماعي في دراسة الحلق الثقافي .

• هوامش البحث

(١) فحضر ديكارت إلى أن يتجزأ اللغة ليجعل منها آلة ، أي أن يستبدلها كحقيقة معينة . أما سارتر فم يتكلم لها مكانا في الوجود والعلم l'Etre le Néant والوعي لذاته Pour-Soi حسب ما بين الوعي في ذاته En-Soi والوعي لذاته

(٢) انظر لوسيان جولدمان «الاله الحق» *Le Dieu Caché* (Paris: Gallimard, 1956) و «العلوم الإنسانية والفلسفة» *Science Humaine et Philosophie* (Paris: Gonthier, 1966)

و «نمط جدلية» *Récherches Dialectique* (Paris: Gallimard 1959) و «الثبات والحلق الثقافي» *Le Sujet de la Cétation Culturelle*

Communication to the second colloque International de Sociologie de la littérature 1965)

(٣) هذا هو السبب في أن كتاب فرويد الشهير "Traumdeutung" نشر بالفرنسية تحت عنوان «شرح الأحلام» *Explication des Rêves* ولم يجلد إلا بعد سنوات عديدة أن أولئك مجموعة من المحققين النفسيين أن كلمة "Deutung" تعني «التفسير» وليس الشرع . واطلع أن العنوان لم يترأ مشكلة لأنه عنوان له سلامة العنوان الأصلي . إذ يستعمل في التحليل الفرويدي أن تفصل التفسير عن الشرع ، لأن كليهما يطبق على اللاوعي .

وبعنى ذلك ، فيما نرى ، أن كريستيفا تنبى وضعا أحادي الجانب . عندما ترى الحلق الثقافي ، أساسا ، وإن لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتوتر (أي وظيفة «الديالوج» الذي يعارض «المونولوج» إذا استخدما مصطلحاتها) . ولكن ما تصفه كريستيفا ، مع ذلك ، يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبي مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو الفكر التصوري للتلاحم ، وبين الدوجانية ، لا يفت الانتباه ، ضمنا ، إلى الطابع الاجتماعي لهذه العناصر فحسب ، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتكره أو تدنيه .

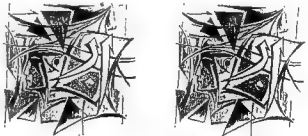
وعندما نسمع هذه التاملات في الاعترافات التي طورناها من قبل تنتهى إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية تنطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التي تلبيتها ، من خلال عالم غنى متنوع من الشخصيات الفردية وللواقف المتنوعة ، وهو عالم ينظمه تلاحم البنية ورؤية العالم على السواء ، كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ إنسانيا لصالح الانجاء والسلوك الذي تمثله .

وبعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وإن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنتهى ، لأسباب أدبية وجيالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية ، وصياغة القيمة الإنسانية التي يجب أن تضحي بها هذه الرؤية ، دفاعا عن نفسها .

ويرتبط على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبي ، أن نحصى أبعد ما مضينا ، فكشفت عن العناصر المضادة ، التي يجب أن تتجاوزها الرؤية المبينة للعمل وتنظمها . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أوغظولوجية ، وبخاصة الموت ، الذي يؤسس صعوبة مهمة ، بالنسبة إلى أى رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وبخاصة الشعور الجنسي

Eroticism بكل مشكلات الكبت التي يدرسها التحليل النفسي سم ولكن هناك ، أيضا ، وبغض الدرجة من الأهمية ، عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب في أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، في هذه النقطة ، اسهاما مهما ، بأن يظهر لنا الأسباب التي تجعل كتابا من الكتاب يختار ، في موقف تاريخي محدد ، من بين عدد هائل من التجسيدات الممكنة للأوضاع المضادة والانجماحات التي يدينها ، عددا محدودا بشعر الكاتب بأهميته الخاصة .

إن الرؤية التي تجسدها تراجيديا راسين لدين ، بطريقة جلوية ، ما هيئتهم الذي *Les ferveurs* من تحكمهم الأهواء ، كما لدين



(٤) لقد قلت ، من أجل أن المشكلة أسقط في حالة التصور الأدبية ، سبب ما تتطرق عليه من بناء متطور في موضوعاتها التي تخضع للدرس ، وسبب البعد المعنوي من الطبقات (خاصة كنه وليس سوى النص) ومن الممكن في أغلب الحالات ، إن لم يكن في النظرية على التطبيق ، أن نستبدل بنقل للمباراة الكيفي معياراً كميًا ، يستند إلى أكبر قدر ممكن من النص .

(٥) أما يؤكد هذه النقطة لأني ، غالباً ، ما أجد الشخصيتين في الأدب ، عند مناقشتهم ، يرمزون اسم يفرضون الفتح ويعتدون بالخير ، في حين أن أفكارهم ، في الحقيقة ، أفكار شاذة مثل الكباري ، وما كانوا يفرضونه هو الفتح الاجتماعي من أجل التشرع البيكولوجي الذي أصبح شرحاً متعمداً لأنه شرح متبذل تقليدياً .

والحق أن نصير العمل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يعمل كل العمل على المستوى الجلي ، كما يجب أن يجدد اختيار سلاته كل الاتحاد على الأساق بين الجزء النصي وبقية النص الذي يتكامل معه . أما التشرع فإن عليه أن يراعي تولد النص نفسه ، ويعتد اختيار سلاته كل الاتحاد على إمكانية تأسيس ارتباط صارم على الأكل - وعلاقة وطنية دالة بقدر الإمكان - بين تقدم رؤية العالم وتولد النتائج منها من ناحية ، وبين هذه الرؤى وطواير خارجية معينة لها من ناحية أخرى .

وهناك ودعان من الرغم أكثر انتشاراً من غيرها ، وأكثر عسراً على البحث ، ويتبدل أحياناً في فهم أن النص يمكن أن يكون متحولاً ، أو مقبولاً من فكر القارئ . ويتبادل الزعم الفاعل في السعي وراء شرح ورائي الأفكار العامة للتأليف نفسه أو للمجموعة التي يتبنى إليها ويعدك أفكارها . يصبح الطرب في كلا الجانبين هو اختيار الحقائق مع أفكار الباحث نفسها ، أما ما تقدم نحن فهو أن نزيد حلولاً للصعاب والحقائق للفتاة التي تتعارض متعارضة واصفاً مع الأفكار التي نتقنها .

(٦) وباثقل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من «أن الأدباء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها لقرء إليها» ، ثم يضيف ، كتيبكارل طيب ، إن بسكال حُر من نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان يدب بسكال هو أن الأدباء فهو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها لقرء إليها .

(٧) ترسب هذه الحقيقة نفسها التشرع للمفرد والاجتماعي التشرع هذا حل العالم

(٨) يمكن أن يضاف - في هذا الإطار - أنه كان من الممكن - في أول محاولة لنا في بيركسل ، وكانت تتم بمسيرة «الفرج» Les Nègres - أن نعمل في الصلصات الأولى القرصية للصلصة بينة العمل ، بلنا كان من الممكن تحليل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية ذاتي .

(٩) تنشأ لتعمية الأساسية التي تقدمها أغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلفي الأعمال المدروسة عندما يبدؤون من شرح بيكولوجي ، سواء أكان مباشرة أو ضمنيًا ، لا يهتمون أن بسكال يمكنه ، في أشهر قلبية وربما في أسابيع قلبية ، أن يتحول من وضع حقل إلى وضع آخر ناقض ، بحيث يكون بسكال أول مفكر أوربي يرى يعرض الفرض الجديد صياغة بالغة الدقة .

وهم يفسدون بجرده صلة واضحة بين الآلام Les provinciales والأفكار Les pensées ولكن مادام لقصان لم يتسبب إلى نصير يوحد ما بينها يصغر هؤلاء المؤلفون إلى تنصير كل أنواع المبررات (من بلغات أسلوبية ، ونصوص كتبت عن التبتك ، ولصوص معينة من فكر التبتك وليس فكر بسكال ، الخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يتحول شيئاً عظيماً تماماً - أو على الأقل فكراً - ما هو مكتوب بالفنيل ، أما نحن فندخل السيل العائث وندأ بأن نلاحظ الطبيعة المتلاصقة الدقيقة في كل من الصلصان . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم نطرح السؤال ، بعد ذلك ، عن الكيفية التي كان من الممكن أن لا يقرأ ، وما كانت خبرته ، أن يبرسرها من وضع فكرة إلى وضع آخر ، عطف تماماً عن الأول بل ناقض له . من هذا اكتشافاً باروسوس Parcos والجانبية المتطرفة ، وهو اكتشاف سلط التصور للميات على للمشكلة كلها

والحق أن بسكال كان عليه - أثناء كتابته الآلام أن يواجه مدرسة لا موية وأصلية عتكة التفكير ، تتمتع بغزة طعم في دوائر الجسنية . ولما كانت هذه المدرسة قد فقدته ورفضت النظرات التي تمسك بها ، فقد كان عليه أن يتأمل في الأمر طويلاً ، لمدة تزيد على العام ، ليرى ما إذا كان هو أو قتاده المتطرفون حل صواب .

وهكذا فإن القرار لصالح تغير الوضع ظل يتبع على مهل في ذهنه . وليس هناك شيء مفاجيء أن أن يتحول فكله له فاش بسكال بعد فترة طويلة من التأمل في الوضع الذي كان عليه ، ويخضع موقفه للتلاهي بحيث يعرض الموقف - بعد ذلك - صياغة أكثر جاذبية وتلاها ما فعله المتطرفون الأساسيين نادفوا عن هذا الوضع قبل أن يتألف هو من شبهه ع .

(١٠) إن هذه العودة إلى الطرم Sciences كانت سلوكاً بنيلياً ، ولكن الجسنيين الآخرين الذين لم يفسدوا بلرامة Pavi أنهم كانوا واقعين من وجود الله ، ومن هنا روت تلك الحرافة الباذية عن حجة ومع الشك أن كانت إلى اختلاف الروبوت

Conscience Réelle et Conscience Possible

(١١) انظر لوسيان جولدمان «الوعي العمل والوعي الممكن» (١٩٥٩) (Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959)

و «الطرم الإنسانية والفتنة» (١٩٦٦) (Paris: Contrejour, 1966) Sciences Humaines et Philosophie

(١٢) بقدر ما تنبه الأعمال الأدبية الطبية إلى ما هو أساسي في الواقع الإنساني ، في عصر من العصر فإن دراسة هذه الأعمال يمكن أن تزودنا بمشتركة قيمة فيا يتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث في هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون مؤيد - فيا ترى - قد وضع يده على الجانب الأساسي من الواقع التاريخي ووصفه عندما كشفه في «عصبة المؤمنين» ، عن جهد تجسيم البرجوازية المقاومة لثغرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التي أجدها هذه الثغرات ، خصوصاً في البلاط حيث مواهب الحاكمة القليلة بين الزودات الكبار . ومن هنا تصح عبارة تروفت Tartuffe في الفراء «أوربون Argon عبارة أناسية يصبح قرار دون جون بالانداء للكاذب والتظاهر بالنية والوقت-مرد واحد من مبالغات وأكاذيب تقع على نصي للسعي الذي يقع بين يده يتكده وتروفته التشرع في مشهد الشكلا من الطريقة .

(١٣) انظر لوسيان جولدمان «مدرج جيبه» دراسة اجتماعية-Le Théâtre de Genet (Paris: Cahiers Renaud-Barrault, November 1966) Essai d'Etude Sociologique

(١٤) نشرت في Critique ، رقم ٢٢٩ ، عقب أن تعرضت لها ، أننا لا نوافق تماماً على منظور كريستينا Kristeva . ولقد تبنت الاختبارات التي ألقيناها ، هنا ، بعد قراءة دراستها ، دون أن أتق في الطائيف بعد معنا .

(١٥) هنا يتصل بقصة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية dialogical وأعمال متجانسة monological . نقصد كريستينا حقيقة مؤداها أن الأعمال الأدبية التي وصفها باسكي Bakhtin . باحارها أعمال سبابة تظل تحوي - مادامت أدبا - على عنصر حوارية قندي .

(١٦) لدينا لا نعرف الروسية ولما تافرن على قراءة أعمالهم نحن الذين العصب علينا أن نغير فصوص بين أفكار باسكي الخاصة وتطير كريستينا هذه الأفكار . ولهذا السبب لنشر في هذه المقالة أن منظور كريستينا يمتدح بيننا نخوه إلى كريستينا



فصول فصول

بمناعه في معرض القاهرة الدولي للكتاب لعام ١٩٨١
مجموعة من أحدث ماكتبه عمالقة الفكر والأدب في مصر .

● السباب والمريضة
ثروت أباطه

● اللغة الإعلانية
د. عبد العزيز شرف

● الألوهية وفكر العصر
حامد عوض الله

● التفسير العام للأدب
د. نبيل راغب

● تحديات سنة ٢٠٠٠
توفيق الحكيم

● الأسطورة والفن الشعبي
د. عبد الحميد يوسف

● سلف عبد الناصر
عبد الله إمام

● سلف أحوال
عبد الله مناع

ومن المطبعة الى معرض الكتاب يقدم لكم .
جيل وراو جيل هـ سنة سينما سباب لهذا العصر
عبد الله المشري عبد الله احمد عبد الله . يمكن تازين فتحمة المشري

ولاول مرة : الموسوعة العامة للأطفال
بقلم محمد فكري أنور

وقريبا : باللغتين العربية والإنجليزية
موسوعة أزياء الاقتصادية

رئيس مجلس الإدارة توفيق عبد الحميد

عام اللغة والنقد الأدبي

«علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوي متصل بالنص الأدبي ، كان كذلك في الشرق ، وكان كذلك في الغرب . واللغويون المحدثون يأخذون على الدرس القديم ، أو ما يسمونه «النحو التقليدي» ، أنه يصدر أولاً عن «المتن» ، وأنه يبنى على نصوص مختارة اختياراً دقيقاً بحيث تمثل «المستوى العالي» من الأداء اللغوي .

والذي لا شك فيه عندما أن الدرس اللغوي عند العرب صدر - في نشأته - عن اتصال بالنصوص الفنية ، وبخاصة في صورتها القرآنية ، وفي صورتها الشعرية ، ومن هنا كان الانشقاق الحديث الذي يوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانباً معيناً منها ، في المستوى ، وفي الزمان ، وفي المكان .



تقدم شيئاً جديداً إلا أن يكون تطبيقاً حياً لما نعتونه كتب النحو والصرف والبلاغة .

وحين بدأت النهضة اللغوية الحديثة في الغرب في القرن الماضي فيها يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت الأصرة قوية بين البحث اللغوي والأدب ، لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية في حد ذاتها ، وإنما هي وسيلة لفهم «الثقافة» ، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وتفسيرا ، مما دعا واحداً من كبارهم هو جريم Jacob Grimm ، أن

على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درساً لغوياً خاصاً للتعليق على النصوص الأدبية كالذي قدمه «الفراء» في «معاني القرآن» ، أو ما قدمه أصحاب الاحتجاج للقراءات «كحجة» أبي علي الفارسي ، و«مختص» ابن حني ، أو ما قدموه من شرح لغوي للشعر كشرح «بانت سعاد» أو شرح ابن جني ليدويان المتن . ولكن هذه الأحوال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد ، وإنما هي ملاحظات لغوية جزئية يسوق إليها النص حسبما كان وينقلها الخلفاء عن السالف دون أن

يلتزم إلى أن التصور الأدبي المكتوب لا تغل إلا جزءا يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللمحات والأدب الشعبية .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وسين ندى سوسير بأن « موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها »^(١) .

• • •

وعلم اللغة ينضى في جوفه على أساسين ، أولها أنه علم Science ، وثانيها أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يعدوه من كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبي الذي يرونه « إنسانيا » و « تقنيا » ، وكان دى سوسير قد دعا إلى التفرقة بين La langue (اللغة المعينة) و Le Parole (لغة الفرد) ، منبأ إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التي تحمل الخصائص « الجمعية للمجتمع » ولا ينبغي أن يلتصق إلى « لغة الفرد » لأنها تصدر عن « وحي » ولأنها لذلك تنصف « بالاختيار » الحر . وقد أكد بلو فيلبد بعد ذلك أن دراسة « اللحن » هي « أضعف » نقطة في علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدي إلى تقطيع بين الدرس اللغوي والدرس اللغوي والنقد الأدبي ، ولئن كان علم اللغة يتميز باللغة ، و « الموضوعية » فإنه فقد « إنسانيته » واستحال إلى « وصف » محض غارق في المصطلحات والرموز الفنية التي تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو غير ذات نفع محقق في التطبيق الواقعي ، على أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من هذه « الإنسانية » في السنوات الأخيرة حين دعا تومسكي Chomsky وأتباعه من التحوليين إلى تبدل الوصف « السلطي » والعودة إلى التفسير « العقل » للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجعلا لا نهاية لها ، ومن ثم فهي لا تخضع للتفسير الآلي Mechanical explanation اقتداء برأى فيكاوت^(٢) . وإذ كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغي أن يدرس في ضوء « الطبيعة البشرية » التي تؤكد أن « قدرة » الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما « الكفاءة Competence » و « الأداء performance » ، وهذان الجانبان كانا سببا في نشأة

مصطلحي « البنية العميقة Deep Structure » و « بنية السطح Surface Structure » وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي الآن عند التحوليين ، وقد كانا دائما إلى الاستعانة ببحاث « العقل » و « وياحت » علم النفس » مما له أثر فيا نحن بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين في أن يتعدوا بطيهم عن ميدان النقد الأدبي فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا « يستعملوا » أدواتهم « اللغوية » في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟

فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذي ينهجه في معالجة الأدب ؟

• • •

ولعل أشير - بدءا - إلى أننا من الأسف - مضطرون دائما أن نقيم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا تزال متخلفين - في الدرس العربي - تخلفا شديدا عن مسيرة التطور المتلاحق في البحث اللغوي الحديث بحيث تكاد تفتيب الأسس الضرورية من عامة الباحثين الناشئين .

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistics وفي الفرنسية La Stylistique وفي الألمانية Die Stylistik ، والسباحث في الأسلوب Stylistician هو الذي يطبق منهجه على النصوص الأدبية .

يرى اللغويون أن النقد الأدبي درس « تقني » يقوم على « التطبيقات الذاتية » ، وعلى « الحدس » ، ومن ثم فهو يقدم ، في رأيهم - مقاييس موضوعية ، للعلم الأدبي ، من أجل ذلك يقدمون « علم الأسلوب » كشي يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعد على فهم العمل فيها أقرب إلى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق « فنون » البحث اللغوي على النص الأدبي وبخاصة فيما يعرف « بمستويات التحليل » . على ما يظهر في العرض التالي .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفرق عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيها مختلفة ، ولأن هدف الدرس يختلف فيها أيضا . علم اللغة يقصد اللغة

الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام . أي أن لغة الأدب - بمعنى آخر - تكشف عن «الطائفت» التعبيرية «الكامنة» في اللغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخدامها متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسته للغة أديب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التي أكدها تشومسكي بأن اللغة خلقة Creative تتكون من عناصر معدودة وتنتج أو «تولد» أنماطا لا نهاية لها .

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتركه» علم اللغة . وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقييميا» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفي» تقيمي .

■ اتجاهات علم الأسلوب :

ومن هذا الفهم لمعنى «الأسلوب» تتفرع اتجاهات العلم الذي يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ - إنجاء يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التي تحكم الدروس الأسلوبية دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أي أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن أجابات غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداي Halliday وأولمان وغيرهما^(١) .

٢ - إنجاء يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطائفت» التعبيرية «في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها» وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردي ، كذلك البحث القيم الذي قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى^(٢) ، حين تناولوا الخصائص الأسلوبية للغة غير الأدبية ، فقدموا لغة المحادثة ، ولغة المعلمين الرياضيين ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

العامة التي لا تتميزها خصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «المعادي» وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا في التوصليل في حياته اليومية . ونظرية تشومسكي الجديدة لا تختلف عن النظريات الوصفية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالتكلم السامع للمثال Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزئي» إلى «الكلي» ، دون أن يلتصق بالآلة إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

والحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أحال اللغة إلى شيء ككلام لا علم له ولا راحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب . وليس من هنا أن نشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذي يهتما هو ما يقصده اللغويون حين يعالجونه في هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة التي يدرسها علم اللغة هي الأنماط العامة العادية فإن ذلك يعني أن هذه اللغة ذاتها تنظم «تنوعات» Variations عطفة على معايير عطفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردي .

ولغة الأدب هي نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوي فردي ، واليون شامع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «تفكالية» لا تصغر عن «وعي» ولا عن «استيعاب» ، وهي تشكل معظم النشاط اللغوي الإنساني ، أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة ، تصغر عن اختيار وواع ، ومن ثم كانت مخرجها عن النمط المعادي Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كجسميات الإنسان . على أن هذا الخروج عن النمط المعادي ينبغي ألا يؤخذ ضربة لازب ، لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة الحياة ، ولا تتفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء ميكل جديدة خاصة بها ، مضيئة إلى اللغة قواعد جديدة في

وثالثها أن يحاول الباحث عن الفواهد الأخرى التي تفهم على ضوء هذا العامل النفسي.

واللغويون في أغلب الأمر يرفضون هذا الاتجاه، ويرونه غير بعيد عما يأخذونه على النقد الأدبي باعتباره ذاتيا وحسبيا، ولم ينكر شتبر ذلك، بل أكد أن اتجاهه يحتمل على «الدكاء» و«الحيرة» و«الإيمان». وينكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة للاملاح عميقة في عقل المؤلف أكثر من كونها «سلوكا» لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب.

(ب) اتجاه وظيفي Functional يرى أن العمل الفني لا ينبغي أن يحلل على مستويات جزئية، وإنما على أساس «السياق» وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار في الدرس اللغوي عند فريث وأتباعه.^(١٠) ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هي جزء في جملة، وأن كل جملة جزء في فقرة، وأن كل فقرة جزء في موضوع. وعمل الباحث أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء في «سياق» العمل الفني، ويمكن أن تسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة أو في قصة إلى البحث في ديوان كامل، أو في أعمال فنية في فترة زمنية محددة، وإلى البحث في أعمال المؤلف كلها، أو في زمنه حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بلدانها. وهذا اتجاه يتبعه كثير من الباحثين في الأسلوب لكنه يكاد ينتهي إلى «إجراءات» تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى يتغلظها سياق خاص.

(ج) اتجاه إحصائي Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوبي، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصي معين ووقفا دقيقا، لا تكفي فيه الملاحظة السريعة، ولا يجرى عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر. ولذلك يقتضى علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من استخدام وسائله في رصد الظواهر.^(١١) والذي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقا غالبا سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها «الجدول» الإحصائية والأرقام، مع التقدم الآن إلى الاستعانة بالحاسبات الآلية، مما يضفي على العمل طابعا غريبا، ومما شعر

القانونية. ومن ذلك أيضا ما قدمه Leech عن لغة الشعر الإنجليزي^(١٢)، وما قدمه Lodge عن لغة القصة^(١٣). ومن الواضح أن الغرض من هذا الاتجاه تقديم المحيط الأسلوبي العام لتتبع لغوي محدد على أساس الموقف الكلامي أو على أساس الخط الأدبي، وأصحابه يطبقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب.

٣- أما الاتجاه الثالث فهو الذي يدرس لغة شخص واحد كما يمثله إنتاجه الأدبي، وهذا هو الاتجاه الغالب في علم الأسلوب، وإليه تتجه معظم الرسائل الجامعية المتخصصة^(١٤). وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير؛ على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا في التحليل اللغوي للنص.

(أ) اتجاه نفسي يصدر عن إيمان بأن «الأسلوب هو الرجل»، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدمه العالم النمساوي Leo Spitzer الذي قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بأراء فرويد في التحليل النفسي، وقد توصل هو إلى طريقته الخاصة في تحليل الأسلوب فيها أسماء «الدائرة الفيلولوجية Philological Circle» وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالي:

«إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني، وذلك بأن نلاحظ، أولا، التخصيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معين، ثم نصنف هذه التخصيلات إلى مجموعات ونبحث عن طريقة تكاملها في الصدور عن مبدأ علاقي يكون كامنا في «نفس» الفنان، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا «الشكل الداخلي» عند الفنان وننظمه كل الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولا»^(١٥).

ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل في التحليل، أولا أن يظل الدارس يقرأ العمل الفني من أجل أن يوجد مع جو هذا العمل حتى يلتقي بخاصة أسلوبية تكون غالبية عليه، وثالثا أن يبحث عن تفسير نفسي لهذه الخاصية،

ما يلي :

١ - أن الإحصاء يقدم لمادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقدماً دقيقاً ، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل .

٢ - أن التحليل الإحصائي يساعد أحياناً على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاول نسبة أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم التطور التاريخي في كتاباته .

٣ - ليس من شك في أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ - أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن «مقاييس» عديدة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التفسير الجمالي .

ومما يمكن من أمر فلا يجد الباحثون بأساً من الاستعانة بالانجماجات الثلاثة النفسية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

• مستويات التحليل :

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الانجماجات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوي ، وهي :

١ - تحليل الأصوات .

٢ - تحليل التركيب .

٣ - تحليل الأنفاظ .

أولاً : الأصوات :

والتحليل الصوتي في علم الأسلوب Phonostylistics يقتضي أولاً معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن الخط والبحث في دلالاتها فيما يفيد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلاً صوتياً يتبع كل التفصيلات التي ينتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهم أنهما كبيراً بالأصوات الصامتة Consonants والصائتة Vowels مثلاً إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

دارسي الأدب على العموم أن هذا الانجماج يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التي اقروها في تناول العمل الأدبي . وكان اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه في الدرس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب ، وقديماً دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في التلح حيث تلقى حخته وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحر لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . ويضاف إلى هذه الطبيعة الغريبة في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يعمل أوجها من النص تشير إلى بعضها فيما يلي :

١ - أن الإحصاء يقتضي جهداً كبيراً قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكنيه للملاحظة «بالعين المجردة» كما يقولون .

٢ - أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة «الكلم» على «الكيف» مما يقعد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي .

٣ - أن الالتئان بالأرقام يوهم بدقة النج ، ولكنها قد تكون دقة عملاقة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيراً من الظواهر يتداخل تدخلها عضوياً بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءاً منفرداً ، وقد أشار أولان إلى الدراسة التي قدمها جراهامGraham عن الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور في ٤٥٧٨ صورة ذاكراً أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب تتداخل وتتكاثر بحيث يكون ضرياً من العبث أن نبحث عن تحديد «رقى» دقيق لها .^(١٧)

٤ - أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير «السياق» في العمل الأدبي ، وهو مطلب مهم جداً على ما ذكرناه آنفاً .

٥ - أن اللغة الإحصائية لا تجدى نفعاً في «الإسك» ببعض المسائل الخامضة أو النسيبة أو المنة كالتلفات الماطية والإيقاع الرقيق أو التركيب وغيرها ومع كل ما ذكرناه من أوجه النقص في الانجماج الإحصائي مما يجعل عدداً من الباحثين يعرف عنه فإنه لا يقدم جوانب مفيدة في دراسة النصوص الأدبية نذكر منها

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? Moon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs
only.

النثر، والمقطع :

ودراسة الوزن تقودنا إلى ضرورة دراسة «النثر»
Stress ، وهي دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام في الدرس
العربي رغم أهميتها في اختلاف «المعنى» وتنويعه ، وهي
ذات أهمية خاصة في دراسة «المقطع» في اللغة وعلى
الأخص فيما يتعلق بالشعر ، ولا تحسب أن القدماء كانوا
غافلين عن هذه الظاهرة لأن حليتهم عن التفعيلة وما
تكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من
زحافات وعمل لا يبتعد كثيرا عن دراسة المقطع ، وقد
كان جديرا بالملاحظة والتطوير لكننا وقفنا عند الذي رصدوه
وقرروه .

ونأتي بعد ذلك دراسة «التنغم» Intonation ودراسة
«القافية» ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما
يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التي
يمكن أن تنفيذ عند رصدها وتصنيفها ، في فهم أسلوب
معين .

وحتى عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر
وحده ، لأن الأسلوب النثري يتنظم أنماطا كثيرة من
الوقف والنثر والمقطع والتنغم .

■ ثانيا : التركيب :

وقد احتفل علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا
أنماطها وأركانها ودلائلها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك
على كثير من النصوص وخاصة على القرآن الكريم .

وعلم الأسلوب يرى في دراسة «التركيب» عنصرا مهما
جدا في بحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ، وهو في
الأغلب يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

١ - دراسة طول الجملة وقصرها .

٢ - دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

الكثرة تقتضي الانكضات والتضخيم . أما الجواب المهمة
الأخرى التي يركز عليها التحليل الصوتي للأسلوب فتكاد
تتحصر فيما يلي :

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى
ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا
بها اهتماما واضحا في قراءة النص القرآني حتى إنهم أفردوا
لها كتباً متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب
وجازر ومنتهج وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم المصحف
يشمل كما نعلم رموزاً تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر في
ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التي هي في أساسها أصل
من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه
الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد عنهم ما يبيد انتفاعهم
بها في شروحه الكثرية التي وصلت إلينا . ولحق أن
وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمتنا من رصد هذه
الظاهرة فيه ، وليس بمستغرب لدينا أن الشعر العربي
بأوزانه المروقة بمحدودها في التفعيلة والشرط والبيت يغني
عن ملاحظة «الوقف» فيه ، وليس بمستغرب عندنا أيضا
أن أباً تمام والبحتري والمثنوي كانوا يشيدون شعرهم فلا
«يقفون» إلا عند آخر الشرط أو آخر البيت ، ولا نشك في
أنه لو أتيت لنا فرصة سمعهم أو قراءة وصف لطريقة
إنشادهم لكان لدرس «الوزن» الشعرى شأن آخر .

الوزن :

دراسة «الوقف» إذن تقود إلى دراسة «الوزن»
وتكشف عما يمكن أن ينظمه من «توعات» فردية ذات
دلالات خاصة ، ولحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا
في دراسة «الشعر الحديث» الذي لا تناسي فيه أبيات
القصيدة الواحدة ، ويؤدى الوقف دورا أساسيا ، لكن
ذلك مفيد أيضا في دراسة الشعر التقليدي ، وقد قدم
علماء الأسلوب الغربيون دراسات كثيرة حولها فيما أنماط
الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس
مقصورا على ما يعرف «بمحدود» الكلمات أو حدود
الآيات ، بل قد يكون وقفا داخليا لا مناص منه في فهم
الشعر وفي فهم الوزن الذي ينظم فيه ، ومن هذا الوقف
الداخلي ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير في مثل
الآيات الآتية التي تلحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير
مرتبط بنهاية الآيات . (١٢)

«المورفيات» التي يستخدمها المؤلف.

٢ - الصيغ الاستثنائية وتأثيرها على الفكرة.

٣ - «المصاحبات» النثرية Collections إذ أن هناك ألفاظاً معينة في اللغة لا تكاد نطقها إلا وتتصحب معها ألفاظاً أخرى معينة، ولابد من رصد هذه للمصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين.

٤ - دراسة الجاز على أن يكون ذلك مجازاً أصيلاً بمعنى ألا يجري وراء كل ما نلاحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيراً منها يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى مجاز «ميت» أو مجاز «نام»، فنحن حين نتحدث الآن مثلاً عن «ميدان دراسة الأسلوب» ودأوتها، «وهدأها» وعن «إلقاء الضوء على الملاحم الميزة المؤلف معين» لا نتحدث حينها مجازياً لأن هذه الألفاظ فقدت طبيعتها الاستعارية فقدانا كاملاً أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق.

وبعد، فهذه مستويات التحليل التي يتبناها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم في التحليل النثري، ويستخدمون الإحصاء على ما يبتاع، وذلك في ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للتألق الأدبي أن يخدم عليها في الوصول إلى موضوعية التفسير.

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ الملاحظة الأولى :

أن عدداً كبيراً من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب في إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة، وتلك ظاهرة طيبة تتيح لهم فرصة الاتصال بالتحليل النثري الحديث من ناحية، وتجهلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أعينهم «جفاف» العلم الذي يبلع عليه الدرس النثري الحديث. لكن للملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع في شيئين :

أولها: غياب المنهج حتى يخطئ الأمر على أصحابها بين البحث النثري والبحث في تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون في الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمي يمكن أن يسمى تجاوزاً درساً فيلولوجياً، لأنهم يبنون أغلب الجهد في محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين في ذلك على اللامح العربة القديمة، وكل

والفعل، والفاعل، والملاحة بين الصفة والموصوف، والإضافة، والصفة وغير ذلك.

٣ - دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف للواو، أو الفاء، أو ثم، أو إلفظ أو أما، أو إما ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب.

٤ - دراسة «ترتيب» التركيب، وهو من أهم عناصر البحث في الأسلوب، لأن تقديم عنصر أو تأخير يودي في الأغلب إلى تغيير في الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائماً بقواعد الترتيب العامة التي يرصدها اللغويون في اللغة العادية. وقد لاحظ الدارسون أن Keats يميل إلى تغيير كبير في ترتيب الجمل، من نحو :

مثل «Much have I travel'd in the realms of gold»
«Yet did I never breathe its pure serene»^(١١)

ومثل «Then felt I like some watcher of the skies»
٥ - دراسة «الفضائل النثرية» كالتذكير والتأنيث

والتعريف والتذكير والممدد.
٦ - دراسة الصيغ الفعلية، وتركيباتها، والزمن، وتابته.

٧ - دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول.

٨ - يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة النحو التحويل في بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين، لأنها تساعد أولاً على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص، وتساعد ثانياً على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة في التركيب. انظر مثلاً إلى الجملة الآتية في قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن تفقد شيئاً من المضمون على النحو التالي :

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة، وإنما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفني كاملاً.

■ ثالثاً : الألفاظ :

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبي لما له من تأثير جوهري على اللاماني، ونحن نركز هنا على ما يلي :

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وخصائص بحث

4. Stephan Ullmann, *Language and Style*, Blackwell, Oxford, 1964.

Montosh and Halliday, *Patterns of Language*, Longman, 1966

5. David Crystal and Derek Davy, *Investigating English style*. Longman 1969.

6. G.N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969

7. David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel*, «Routledge, 1966».

- 8 «قدم الدكتور علي حوت في هذا المجال دراسة مبررة عن شعر صلاح عبد الصبور وبشر شاكر السياب :

Ezzat, A. «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, *Essays on Language and Literature*, Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972.

« Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, » Lexical Statements, in *Studies in Linguistics*, Beirut Arab University - 1975.

و قد ظهرت له دراسة غائقة بالعربية : الغيرة الصلبة العامة للكتاب ١٩٧٧ .

9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann, *Language and style* p. 122.

أنظر كتابنا : اللغة وطرق لفهم ، الاسكندرية ١٩٧٧ ص ٢٢ - ٢٤ .

11. Graham Hough, *Style and Stylistics*, Routledge 1969

12. *Language and Style*, op. cit., p. 119.

13. quoted from Act I of the Winter's Tale, in Turner, *Stylistics*, Penguin, 1973, p. 39.

14. Ibid., p. 77.

ذلك غير جاز لأن مادة المعاجم التي بين أيدينا لا تصلح في دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل ينبغي أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسر .

وثانيها : أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوي الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقاً شاملاً بحيث ينتهي العمل العلمي دون أن نجد لهذا الجهد نفعاً فنياً يحتاجه النصوص من تفسير .

■ والملاحظة الثانية :

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود «البلاغة» في أشكالها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها في الدرس الحديث ، فهل يؤدي «علم الأسلوب» إلى نشأة ما يمكن أن نسميه «البلاغة الجديدة» ؟ وهل يؤدي ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه «النقد الشامل» ؟

■ هوامش البحث

1. De Saussure : *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232.

2. Chomsky, *Cartesian Linguistics*, Harper & Row, New York, 1966.

3. Chomsky : *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.

فصول
فصول





الأسلوبية الحديثة

محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب :

المسدى ، ترجمة موفقة ، ذلك لأنها تتجس في إيجاد ... دال مركب جزمه (أسلوب) ، ولاحتته (istics) . وعصائص الأصل تقابل انطلاق أبعاد لاحتته ، فالأسلوب - وسنعود إليه - ذو مدلول إنساني ذاتي ، واللاحقة تختص - فيما يخص به - بالبعد اللغوي العقل ، وبالتالي الموضوعي ... ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بداية ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب . (المسدى ، ١٩٧٧ : ٣٧) .

ومها يمكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربي ببعض الدراسات الحديثة في «الأسلوبية» مما يستلزم التعريف الموجز ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالبعد الأدبي ، على أن مناهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولاً لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

«الأسلوبية» ، أو «علم الأسلوب» ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للتخصص الأدبية وغير الأدبية ، محاولاً الالتزام بمنهج موضوعي ، يمثّل على أساسه الأساليب ، ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال ، مطلقاً من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص .

ومن الطبيعي أن نبدأ محاولتنا ، في التعريف ، بالمصطلح الغربي ، وذلك أمر بدسبي ، لأن المصطلح إنما شاع في اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ، وهي الترجمة التي تؤثرها في هذا المقال . ويتكون المصطلح الغربي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة -istics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب . ومن هذه الزاوية ، تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو «الأسلوبية» ، عند عبد السلام

تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره نقطة البداية والنهاية في عمليات التحليل .

ولذلك يلج الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التي تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ، ذلك لأن اللغة - في تقديرهم - هي العنصر المشترك بين المجالين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، ولادة الحام التي يصوغ منها الأدباء تصوصه ، مثلما يصوغ النحات والرسام والموسيقار مادته الحام من الأحجار والألوان والأصوات . ولا ينفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ، إذ يشاركون فيه نقاد بارزون ، نذكر منهم رينيه ويليك ، وأستون وأرين في كتابها عن «نظرية الأدب» على سبيل المثال .

وقد قدم علم اللغة المعاصر ، في الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التي أفادت منها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم في بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقتها اللغوية ، لم يكن يعرض لها النقاد التقليدي ، أو يقتصرها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأدبية وعلم اللغة جعلت للأدبية مكاناً بارزاً في النقد الأدبي ، فأصبحت تحتل المكانة التي كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التي ساعدت النقاد الأدبي طويلاً ، بل إن الأدبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مفارقة النقاد لهذه الدراسات التقليدية ، واقتربت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهي تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبي .

وبقدر ما أفادت الأدبية النقاد الأدبي في هذا الصدد فإنها قد فرضت عليه أروناً جديدة من الالتزام ، لأنها أصبحت بكثير من أروان الالتزام القديم ، وقد شهد دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية . ومن هذه الزاوية أكد هارولد وإنتون Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : «أن النقاد لا يستطيع أن يتجاوز في تفهم المعرفة باللغة ومناهج دراستها» . دونالد فريمان ، ١٩٧٠ : ٣ . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذي قاله هارولد إنتونول من قبيل الحس قد أصبح من قبيل اليقين ، فقد أحدث علم اللغة ثورة في النقد الأدبي ، وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن (Jacobson) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو «البوطيقا» .

وليس من الضروري أن نقاش الآن ما يذهب إليه ياكوبسن ، إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التي تواجه الأدبية ، ونوحي القصور التي يمكن أن تصيبها . وبدون أن نتحيز للنقد الأدبي ، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهج ، وأن فرض منهج أي علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبي ، من خلال «الأدبية» إنما هو فرض لنهج قد يخالف طبيعة النص الأدبي نفسه ، والأحرر ليس أمر مادة لغوية موجودة في الأدب ، تخضع لمناهج

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأدبية» الحديثة ، مستنداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن «الأدبية» ، في أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأدبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب يعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاي (Michel Arevé) : «إن الأدبية وصف النص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٤٤) .

ويعرف ريفائير الأدبية على أساس أنها منهج لغوي ، «صحيح أن ريفائير لا يلج ، مثل غيره ، على أن «الأدبية» فرع من علم اللغة ولكنه - وهذا هو المهم - يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عموماً .

وبقدرنا هذا الربط بين الأدبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية لعلم نفسه . وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى فهم الشحنة الدلالية والمعنوية الكامنة في النص ، والتي تؤثر في القارئ . ولا يخفى هذا كله شيئاً أكثر من أننا لراء نقاداً ، لا يمكن أن ننقد إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته .

وبدعى أن تستند الأدبية في تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتقدمته في تحليل المستويات اللغوية المتباعدة للنص ، بكل ما ينطوي عليه هذه المستويات من علاقات ، وتحليلاً يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانضباط للرموز . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة لغوية ، تتشابه مع بقية الرسائل في وظيفة التوصيل البلاغي . ولكن العمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ، تربط بالتأثير الانفعالي في القارئ وما يمكن أن يربط بذلك من توصيل شحنة دلالية يتفعل بها القارئ انفعالا معينا . وإذا كانت الأدبية ، في جانب منها ، محاولة لاكتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيلها ، فلا يسيل إلى ذلك سوى التنازل إليها من خلال النص ذاته ، وأحياناً من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأدبية تقوم ، فيما يرى المسدى ، بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص ، لإرساء منهج لغوي موضوعي ، يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب التي إدراكاً تقليدياً يعي الخصائص الوظيفية للنص ، وإذا كانت الأدبية تقوم على ذلك فإنها لا بد أن تثير سؤالاً هاماً يربط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي .

وتتلخص الإجابة الأولية عن هذا السؤال في أن «الأدبية» ليست بديلاً للنقد الأدبي ، بل هي فرع من فروع ، أمضى فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأدبية عن بعض ممارس النقد الأدبي ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على جاذبة علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ،

أولاً : الأسلوب باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه :

انحرفت الأعمال المبكرة في الأسلوبية انجهاها شديد الصرامة في الالتزام بما أسمته الموضوعية ومن هنا اعتصمت على أساس تجريبي جاد ، بمحاول أن يلتزم التزاماً كاملاً بشئائه المنبى والاستجابة ، في اللغة ، وذلك الى درجة يمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

وقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التي سادت النقد الأدبي ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اُسِّمَت معظم الأبحاث الأسلوبية في هذا الوقت برؤسها العنيف للانطباعية في النقد الأدبي ، وبمحورها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة ، كما لو كانت الدراسات الكمية هي السبيل الوحيد للوصول إلى علانية أسلوبية مطلقة

ولما كان علم اللغة ، في هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثير بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلوفيفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكياً ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متزايلة من «النشآت» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على المنبى من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى .

والنتيجة الطبيعية التي ترتبت على ذلك هي النظر إلى الأسلوب الأدبي ، باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منبى متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الانجها جعل ما آتاهه بالنهيجة العلمية والدراسة الكمية غاية في حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الانجها إرساء أسس مرضوعية للعملية الإدراكية التي يدرك من خلالها الملقى الطواهر اللغوية للأسلوب الأدبي . وكما كان ذلك يعنى اقتراباً حاداً من السلوكية بمنهاها السيكلوجى ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي . ولم تفلح الدراسات الكمية والأبحاث العملية في سد هذه الفجوة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي ، على المستوى النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التي لا تنفصل عن هذا التراث ، وإن فُتِرت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها متغيرات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقلل هذه الثنائية البسطة ، كما لا يقلل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي .

وقدم ريفاتير أفضل إيجاز لهذا الانجها السلوكى . ومن المهم أن نشير هنا إلى نقده اللاذع لدراسات ليوسيتزر ، تلك الدراسات التي تنجح -جنوحاً شديداً نحو الذاتية . والتي لا تلتزم ، في رأى ريفاتير ، بالناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الانجها السلوكى يحوطه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالي تعريفه للنمط

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمة ينطوى عليها تنظيم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة الطمخ النهائي للأسلوبية ، ولكن هذا الطمخ تقابله مصاب كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن نناقش هذه المصاعب ، أن نتحدث حديثاً موجزاً عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية :

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصح ثلاثة انجهاات رئيسية :

- (١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه .
- (٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المرافق لأحداث لغوية يعينها في النصوص الأدبية .
- (٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانات هذه الطاقة .

ويمكن تتبع هذه الانجهاات الثلاثة في الدراسات والأبحاث التي ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الانجهاات الثلاثة ليست ، في حقيقة الأمر ، سوى انقسامات لنقاط الالتقاء بين التيارات السائدة في المجالات المعاصرة للنقد الأدبي ، وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبي مرحلة الدرس الانطباعى ، والبيوجرافى (الذى يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلى ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التي قام بها جون كروزانوسم وكينيث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism . وبوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواحية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فراى ، وكينيث بيك ، ونورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، وتسيج الاستمارة ، وطبيعة العلاقات التي تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، في المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجى إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التي تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، فيهاسمى بالدراسة الأمريكية في علم اللغة النيبى ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوليدية والتحويلية . وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحي أو الظاهري (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطن (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفي نفس الوقت الذي كان يتطور فيه النقد الأدبي وعلم اللغة ، كان كل واحد منها يفتضح لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأعلى بذلك أن إعادة اكتشاف «دوسويسير» ومدرسة براغ ، والشكلين الروس ، كان يؤثر في تحويل مجرى النقد الأدبي وعلم اللغة في نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلاً قوياً ، دعمَ بلا شك من مكانة الأسلوبية .

المستخدمة في شكل لغوي يتمثل في قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال . ولكنهم لم يقتصروا على السجل السياقي وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعي للأشوب الأدبي على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبي ، فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتمّذ دراسة كريستال وريثي ، وكذلك دراسة ليش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة الأسلوب غير الأدبي حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بتنوع هذه الاستعمالات في لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين في ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق على حدة ، وأنماط التراكيب المستخدمة وظيفياً في نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبي ، فإن دراسات هذه المدرسة ساهلت على تطوير مفهوم يرى في الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ، أي أنهم لم يفارقوا فكرة المعيار وإنما وضعوها في إطار اجتماعي .

ثانياً : الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر اللغوية :

وقد تأثر هذا التلويح أشد التأثر بالبلد المشهور الذي صاغه رومان ياكوبسن والذي قال فيه : « إن الوظيفة الشعرية تقوم على إسقاط مبدأ المألولة من محور الاختيار إلى محور التصاميم » . وما يعبئه ياكوبسن بهذا المبدأ : هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات التكريرية ، تحال إلى أكبر حد العلاقات الوثيقة التي تربط ما بين الأجزاء المنفصلة ، في أي مجموعة لغوية استبدالية (Paradigm) . ومن الطبيعي أن تقوم الدراسات للمحلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات السينجمية ، والباراديجمية بين التراكيب النحوية والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز في هذا الاتجاه ينصب على دراسة التقصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعي ، لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبي في حجمها ، يمكن الباحث ، في هذا الاتجاه ، من التوقف المداق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات . ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التي تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هي الدراسة التي قام بها ولترأ . كوش « Walter A. Koch » في كتابه عن « معنى لثلاث المداخل لدراسة التكرار في الشعر » ، وتلك ترجمة اجتهدية لعنوان الكتاب الأصلي وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش في هذا الكتاب ، منح تحليل نصي ، يحاول فيه أن يوجده العلاقة بين أنماط السينتاجم من ناحية ، والاختبارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى ، وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات في شكل سلسلة من الأنماط ، ثم يقوم - في نفس الوقت - بفرض هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار - من أخصن الأمثلة التطبيقية التي لقدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسته لتقصائد ديلان توماس (Dylan Thomas) . وإلا .! . كمينجر (E.E. Cummings) .

المعيار الذي تقاس عليه المحرقات الأسلوب الأدبي . لقد قام برنارد بلوخ B. Block ، مثلاً ، بتعريف الأسلوب على أساس أن الأسلوب « هو الرسالة التي ينقلها التوزيع العددي والاختلالات السياقية للملامح اللغوية للنص ، وتخصيصاً عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة » . ولكن المشكلة التي يثيرها هذا التعريف تقبل مشكلة مستعصية على الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددي ، أو الاختلالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة في لغة من اللغات ، بل لا نسير إلى ما يعرفها أو نتنبأ بها ، على الأقل بأدوات المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية تقدماً مدهلاً ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السياقية ، فإن ذلك لن يبدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبي الذي نود دراسته أو وصفه .

ومهما يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة ، من مثل ، ماذا يضيف الأسلوب ، في النص الأدبي ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى الملقى ؟ . وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينتعرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي الأنماط التكريرية ، أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة براغ اللغوية بعض الإجابة عن هذه الأسئلة . ويميز مكاروفسكي بين اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة الشعرية إنما هي لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية ، فتشحن الملقى بشحنة دلالية انفعالية . وقد علم مكاروفسكي ذلك بأن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامه ، بدرجات متباينة ، وتخلق قواعد خاصة بها ، وغالباً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى مكاروفسكي ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها . وإذا كانت لغة المواضعة هي المعيار الأولى ، فإن الدراسة للغة للأسلوب تبحث عن كيفية هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوب الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات في « الأسلوبية » تبنت مفهوماً مختلفاً لمصطلحي « المعيار » و « الانحراف » وتشمل هذه الدراسات في الجهد الذي قامت به مدرسة لندن التي تعرف باسم القرينية الجديدة ، وهي تطوير لأفكار - العالم اللغوي فيرث ، وتعميق المفهوم عن « سياق الموقف » : (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذي يكشف مزيداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد أخذت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ؛ ولذلك درس ممثلو المدرسة جوانب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقي « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعي واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة الكيفية في فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث مقارنتها ، بخصائص سجلها السياقي للصين ، أي مجموعة الاختيارات

وصف مسرى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانات الباطنة ، والكامنة بالضرورة في أي قصيدة وعند أي شاعر .

ويتبين هذا الاتجاه ، في النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوي للأعمال الأدبية والإمكانات الكامنة في اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم إنجازات لافتة في هذا الاتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، في الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافي محاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوي لبنية الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التي تتجاوز إطار الوصف اللغوي . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية في الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيهاً قديماً ، أو يضرب في عمق المشكلة النصية ، وهي مشكلة «قيمة» أصلاً . وإذا كان هذا الاتجاه يعد خيراً مثلاً لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغي والرسالة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد عاولات لإظهار قدرة «الأسلوبية» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأغنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقاً بين الوصف والمعنى ، ولا تضع في اعتبارها مشكلة التأويل التقديري للنص .

ولا يمكن للدفاع عن هذا التيار أن نستبعد جانب التأويل أو جوانب المعنى الكلي من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل خطلاً ، لا يمكن إلا أن يؤثر في أي تحليل أسلوب .

ثالثاً : التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لا يمكنها هذه الطاقة .

ويتبين هذا المنهج عن غيره من المناهج التي عرضناها في هذا المقال بأن معظم من يتبنون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحولي باعتبارها أساس دراستهم للتصوّر الأدبية . ويرى معظم اللغويين الحديثين أن مبادئ النحو التوليدي تتميز بكونها نظرية عن غيرها من النظريات في علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية في الكشف عن الطاقات الكامنة في قواعد التصوّر الأدبية . ويمكن أن نصف اللغة ، حسب هذه النظرية ، في مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري surface structure ، والمستوى الباطني (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلائل لغة تبدأ من المستوى الباطن العميق فإن التأويل الصرفي يبدأ من البناء السطحي . ويرتبط بين المستويين مجموعة من التحولات (transformations) الاجبارية obligatory والاختيارية (optional) التي لا تغير للمعنى في أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظري فمن الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحولات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التي تكون أسلوبه . إن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحولات اللغوية دون غيرها ، ولحالة عليا من بين مجموعة التحولات الكامنة في النظام اللغوي إنما هو استخدام يميز طاقات

ومن المهم أن نلاحظ ، في هذا السياق ، أن اختيار قصائد هلين الشاعرين يقوم على قدر هائل من التوفيق في تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المنهج باطلاً ، ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، يتميز شعرهما بنجوى مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . ولكن يظل السؤال المهم ، وهو : هل الخاصية الشعرية ، عند هذين الشاعرين بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس قاعدة أسلوبية ؟ إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب في هذه المرحلة .

ومها يمكن من أمر ، فمن المستحيل أن تقدم ترجمة توضيحية لهذا النوع من التحليل الأسلوبي ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة في ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ولعل الأجدى أن نقوم بهذا في دراسة أخرى ، نعد بها القارئ نتخذ على تقديم محاولة تطبيقية ، لتتزم إطار المنهج وتطبيقاته على نماذج عربية . وعندئذ يمكن للقارئ أن يكون حكماً دقيقاً .

ومها يمكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات أخرى غير دراسات كوش . ومن أهمها دراسة م . أ . ليهالدي M.A.K. Halliday (لقصيدة يونس (Yeats) المشهورة «ليلد والبسجة» (Leda and Swan) . وفي هذه الدراسة يقدم هالدي نموذجاً لاتاً يوضح إمكانية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة في نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «أنماط الفعل» في هذه القصيدة ليوضح أن أنماط الفعل تمثل انحرافاً وظيفياً عن أنماط الفعل في اللغة العادية ، بمعنى أن الفعل يؤدي وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التي يقوم بها في مجال غير شعري .

ومن أهم الدراسات التي تقدمها هذا المنهج أيضاً دراسة صامويل ليفين Samuel R. Levin عن «البنية اللغوية في الشعر Linguistic structure in poetry» . ويستخدم ليفين في هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدي تحليلي ، ومعنى هذا أنه إطار يعتمد على نظريات تشومسكي من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوفس المشهور من ناحية أخرى ، يحاول بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية في اللغة الشعرية . وهو يسمى هذه الوحدة باسم «الأزواج التبادلية» (Couples) ، ويعني به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاهما ارتباطاً دلائلياً ، وبين زوجين من الأنماط السيتاجمية . ولقد تحدث ليفين عما تصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة ، ومنهجية لافتة ، في استغلالها للقواعد النحوية في اللغة .

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفين ، باعتبارها انحرافاً عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يلزمه ليفين في إطار نظرية القواعد التحولية للنحو التوليدي . ويرى أن النظرية التوليديّة ، ومعنى نظرية تشومسكي ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرورية للصيغة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، مما يعني أنها نظرية يمكن أن تضبط المادة العلمية القائمة : وإذا فإن الأجرورية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على

التوليدي - يقدم لنا أداة لتحليل الأدبي ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد في ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتفاعلة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والإبداع الذهني عند الخلق .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتفصيلها المنحي الفلسفي العقلائي (Rationalism) بدل المنحي السلوكي الذي اتخذه المناهج الأولى في الأسلوبية نموذجاً فلسفياً لها . ويعني ذلك أن اللغويين المتبعين يمتدنون بدراسة اللغة كنظام عقلائي ، أي كأنموذج يظهر المبادئ اللغوية الشاملة وليس كنمط في الاتصال .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التي اتخذت المنحي التوليدي إطاراً لها ، الدراسات التي قام بها أوهمان (R. Ohman) . وو . أو هندريكس (O. Hendricks) . وم . ثورن (James P. Thorne) وسيمور شاتمان Seymour chatman . ور . فولر R. Fowler . وإن كان لنا أن نأخذ شيئا على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها اتجاهها إلى الطابع التنظيري في الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيقي ، ومع ذلك فإن لهم أن نذكرهم دراساتهم الثلاثة للوزن والإيقاع في الشعر ، تلك الدراسات التي تندرج تحت اسم « العروض التوليدي (Generative Metrics) والتي تمثل إنجازاً متميزاً خصصت له مجلة « البريطانيا » عدداً خاصاً ، فضلاً عن دراساتهم المهمة في الاستعارة ، وكلها دراسات تحدث إنقلاباً خطيراً في النظريات المتعارف عليها لو تويمت وبلغت على مجالات أوسع وأشمل .

والفرضية الأساسية التي تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ، في الأسلوبية ، هي إمكانية فصل « الشكل » أو « التعبير » عن « المضمون » أو « الدلالة » . ومن الممكن ، في ضوء هذه الفرضية ، تحليل الشكل تحليلًا منفصلاً ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغاً شكلية متكثرة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات السطحية والمركبية . وقد تجاهل ممارسو هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار القاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناهضات عنيفة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناهضات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية في بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالي عجزها عن أن تكون بديلاً للنقد الأدبي ، ولقد أدى ذلك أيضاً إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « الدلائلين ذوي المنحي التوليدي » (Generative Semanticists) . وهم لغويون انتشقوا على المدرسة الأسلوبية التي يمثلها تشومسكي .

وقد أبعده الدلائلين ذوو المنحي التوليدي عن الموقف الأصلي ، عند تشومسكي ، أعني ذلك الموقف الذي ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلائياً ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصال في المقام الأول . ولقد أفصح بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بمراحل الأداء (performance) مثل قواعد « المضمين الحديثي » (Conversation implicature) ونظرية « الأحداث الكلامية » (Speech act theory) وما يتصل بها من نظريات

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوي . ويقول أوهمان في مقاله عن « النحو التوليدي والأسلوب الأدبي » إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية . هذه الخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلي أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبي ووصفه وصفا موضوعياً . وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختياري ، بمعنى أن التركيب المطبق يمكن تحويله إلى تركيب متعددة على « مستوى السطح » دون تغيير هام في المعنى الدلال لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التي تعيد تنظيم المستوى السطحي (Surface structure) . وتحويلات التضام (combination) وتحويلات الإضافة (addition) ، وتحويلات الحذف (deletion) ولذلك يمكن للنحو التوليدي أن يولد الكثير من التركيب « التي تعني نفس الشيء » ، فيمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية . وثاني هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير في الحقيقة جانباً ، فحسب ، من البناء التركيبي ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن التركيب المحول يحفظ بملاقته التركيبية مع التركيب الأصلي ، أعني التركيب الذي حدثت فيه هذه التحويلات . ولاشك أن هذه الميزة للتحويلات تقصر إمكانية تحول مجموع التركيب إلى بدائل ، تتأيز من حيث الظاهر ، ولكنها تظل وسائل مختلفة لقضية (proposition) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية ، هي علاقة حدية أصلاً ، فإن النظرية التحويلية تقدم تفسيراً موضوعياً لهذه العلاقة الحدية ، فتضللها من مستوى إدراكي إلى مستوى إدراكي آخر أكثر وضوحاً . أما المصفة الثالثة - فتصل - بقدرة النحو التوليدي على تفسير تولد التركيبات المقدة ، وبالتالي الكشف عن علاقتها بالتركيب البسيطة . إن الكتاب يختلفون ، بدرجات متباينة ، في مقدار التقيد التركيبي على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر أوهمان في اللغويات والأدب) .

ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البنيوية بأنها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية (Competence Model) . ويعني ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلاً ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف المبادئ التي تحكمها فيما نقول ، أي أنها تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التي تحكم في إصدار الكلام Language productivity ، وفهم المثلث له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو -



ولكن نظل الحقيقة قائمة ، وهي أننا نحاول - أولاً - أن نطبق النموذج اللغوي العام على نموذج لغوي خاص ، فنقع مرة أخرى في خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن انحلت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مراوغة ، لأنها دعوى تنطلق من علم اللغة . ولؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي ، إلا أننا نظل ندعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ، لأن النص الأدبي لغة متنازعة مستزمنة متنازعة من نتائج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لغضبها المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهي قضايا لم نحل بأى منهج لغوي ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال «الأسلوبية» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من «التكامل المنهجي» الذي يعطى «كل» العمل الأدبي من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «اتقاف المنهجي» الذي يفضل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن «الأسلوبية» يكشفها عن التباين الأسولي إنما نقودنا إلى عمليات التوصل ، ولفلتنا إلى طبيعة «الرسالة» في النص الأدبي ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، في ذاته لا يمكن أن يكون مساوياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي . ومن الممكن أن نقرر إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا نستطيع «الأسلوبية» ، بوضعها الحالي أن تتعامل معها ، بسبب ما في مناهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التي عجزت المناهج اللغوية ، المنضبطة في «الأسلوبية» عن معالجتها ، ظاهرة الأبنية البلاغية التي تفوق التركيب الواحد ، ومنها الأبنية العليا الشاملة في النصوص الأدبية .

ثانياً : لقد كان الهدف الأول من الوصف اللغوي للنصوص الأدبية محاولة ترشيح النقد الأدبي ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية وعلمية ، تسمح للنقاد والمثقف بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقدياً واعياً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للنقاد أدلة تجريبية وافية ، وبالتالى كماً من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقاد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداهة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات الأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدى الناقد ورؤيته ، أو حساسية الدارس النقدية . والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإيمريكية في الأسلوبية لا تنفصل عن ذات مدرستها إقصائياً كاملاً ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فضلاً عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أى منهج تستطيع من خلاله تعميم الظواهر اللغوية الجمالية بالدراسة الأسلوبية أو تعديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . ولماذا لا نقرر إن دارس «الأسلوبية» الأصل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لائق ، دون أن يكون منغمساً بخينة هائلة بالترتبات الثقافية والأدبي ، وحساسية نقدية مرهفة ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فني رائع ، وأن هذا

متعلق بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis . وهي كلها نظريات معاصرة مازالت في مرحلة الخاص ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسولي نصي ، يتم بالتأويل التقنى للنصوص الأدبية . ولن نخوض في هذه النظريات اللغوية المعاصرة في هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيراً منها يشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة في الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبي ، لكي تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التي عرضناها في هذا المقال ، والتي أعطت النقد الأدبي الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلاً له .

قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية :

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبيات قد استست ، بالرغم من متجانسها في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكنها من أن تصبح بديلاً حقيقياً للنقد الأدبي أو منافساً له . ولم يتمكن علم «الأسلوبية» إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة في هذا القصور . أولاً من أساسيات المنظور اللغوي للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد عتلت في الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسولي ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأغنى العلاقات التي تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكاملة في النظام اللغوي باعتباره كلاً متكاملاً . ومن هذه الزاوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة معينة ، أو تعبير في حد ذاته ، أو لفظ معين دون الأنماط الأخرى المتاحة ، إنما هو «عرق» عديد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره عرقاً ذات مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . ولكن اللغة والصيغ اليبائية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي ، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبي ، كما يقرر سبنسر وجريجورى (١٩٦٤) بحق ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تتكمن في التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي ، وأقصم الجوانب التي تعد من صميم الدراسات النقدية ، من مثل الحكمة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية .. إلخ .

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نصيب إبطار النص الأدبي ، ونختزل وجوده المتعدد في بعد واحد ، هو البعد اللغوي فحسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالي «الأسلوبية» قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلاً ، في التوجه المعاصر لأعمال الشكليات الروس ، أو دراسة «العوامل النحوية» ، وتحويلها إلى نماذج تعبر على القصص ، ونتم بدراسة «الفاعل» و «المفعول» مثلاً .

ويعني هذا أن اتجاهات النقد الأدبي الوظيفية هي التي شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر الملاحظات اللغوية على الدراسة الجزئية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بحيث أشكالكها (أنظر دج ويدسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وقان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠) .

رابعا : إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والبلاغية ، وأنماط خرق الأسلوب العادي .. إلخ ، قد أدى بوضع «الأسلوبية» في طريق مسدود ، أو هو كذلك في الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام «الأسلوبية» الانفراد ، دون النقد الأدبي بالأحكام الأدبية ، ذلك لأن «الأسلوبية» حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية .. إلخ . ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الجزئية في النهاية . وكل ما تستطيع «الأسلوبية» أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً منفصلاً يستقل عما حوله ، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك ، وأى دراسة للعمل الأدبي لابد أن تتجاوزوه إلى ما عداه ، فتقيم العمل الأدبي له معيار داخل حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال ، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيرا يربط الوظائف بأنظمة أوسع . ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز للنص ، في ذاته ، إلى ما هو خارجها ، أى أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة جالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرج في آن واحد ، أى أنه رسالة يجب أن يتلقاها العقل في نفس الوقت . ولعلنا ، في ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقضى على الروم الجمالي المنزلق الذي يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن تؤكد هذه العبارات التي ذكرها للسدي في كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : «إن هذا الازدواج - الكامن في طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذي يجتزع علينا القول بأنه لا شرعية لأي نظرية جالية في الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسفا ، بل أهم فواعدها أساسا . كما لا يمكن الإقرار بأي قيمة جالية للأثر الأدبي ، ما لم ننسج مادته اللغوية على أساس اتحاد متطوق مدلولها ، من ملفوظ دوافع ، ثم لأنه لا أسلوبية بدون غرض في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها .» (السدي ١١٨ : ١٩٧٧) .

الأسلوبية والنقد الأدبي :

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم المناهج المختلفة في «الأسلوبية» ، أو

كله يوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويؤكد أنه أن يفهم يده على الظواهر اللغوية التي تستحق الدراسة أسلوبيا . إن دارسي الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسي الدراسات الأسلوبية ، يمتدنون أساساً على خبرتهم ، وحساسيتهم النقدية ، ومعرفتهم بالثرات الأدبي قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية ، تلك المبادئ التي تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مخرلا كاملا أو شاملا . وهذا طبيعي ، لأن للمبادئ الأسلوبية ، وهي مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة في النصوص الأدبية ، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التي تمثل جانباً هاماً من النصوص الأدبية ، أى تلك الظواهر التي تميز نسا عن آخر أو كاتباً عن غيره .

وأساس الاختيار ، في هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته ، اختيار نقدي ، يعتمد على معايير كامنة في وعي المدرس ، وهي معايير تتجاوز المبادئ اللغوية ، وتوجه إجراءات البحث الأسلوي الذي يتحول ، عند كبار الأسلوبيين ، إلى دراسة نقدية ، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

ثالثا : إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية في مستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من الجملة ، وذلك لمجزأها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التي تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أخيراً . وهي نظريات ما زالت في أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج « Models » غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التي يمكن اختيارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعي ، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية والمحصارها في مستوى التركيب الواحد ، وتعديدها لانقسام المستويات اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتصر هذه الدراسات الأسلوبية على البحث في مستوى المفردات ، الصوتية ، والتركيب المنفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسيمايية ، والنصية ، وهي جوانب لا تقل أهمية ، إن لم تكن أهم من النظر إلى الموصافة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية . والحقبة أن البنائية (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر الملاحظات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الجملة ، والمجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التي طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أتمته أجزويات النصوص وتغليفها فيما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبي ، وليس العكس .

إماعة اللغام عن رسالة الأدب ، فلي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية
وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه . (المسئى ١١٥ :
١٩٧٧) .



«علم الأسلوب» ، وأهم مشاكلها: يمس أن تطرح سؤالاً عن غاية هذا العلم الجديدة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، منج لغوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ، توجد جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي في الوقت الحاضر . والسؤال الآن : هل يمكن للأسلوبية أن تعوضنا عن النقد الأدبي ؟ وبالتالي هل يمكننا أن تطرح نظرية شمولية ، تمكننا من أن نحل محل النقد الأدبي تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عنها بالنفي أو الإيجاب ، ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل ، الآن ، وتداخل شديداً مع النقد الأدبي ، تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة ، مثل علم العلامات ، Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدى إلى تطوير مناهج النقد الأدبي ، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها ، لكنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات نفسها .

والإجابة عن السؤال السابق نحم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بمابهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالي ماهية النصوص الأدبية . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، نحم روية ماهية العمل الأدبي ، باعتباره تخلفاً في ذاته ولذاته ، أى باعتباره كياناً مستقلاً عن كل ما حوله ، متعلقاً بذاته . ولقد كان من نتائج هذه النظرة - فيما يقول المسئى - «أن اعتبر الأثر الأدبي صياغة مقصودة لذاتها ، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب الشعى بمعطى جوهري» ، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الأئسى في كلتا الحاليتين ، وبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة امتكسات مكتبة بالمران والمملكة ، نرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وعى وإدراك ، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات ، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها . لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شئ ، ولا يلفتنا أمراً خارجياً ، إنما هو يبلغ ذاته ، وذاته هي المرجع والمقول في نفس الوقت ، ولما كف النص عن أن يقول شيئاً عن شئ ، إثباتاً أو نفياً ، فإنه خدا هو نفسه قائلاً ومقولاً ... (المسئى ١١٢ : ١٩٧٧) .

● قائمة المصادر :

للمصادر العربية والانجليزية

- ١ - عبد السلام المسئى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبي : نحو بديل أئسى في النقد الأدبى . الدار العربية للكتاب ، ليبيا . تونس
2. Chatman, Seymour. (1971) *Literary Style: A Symposium*, Oxford University Press, London.
3. Cryстал, D. & Derek Davy (1969) *Investigating English Style*. Longman London.
4. Eakivst, N.E. (1973) *Linguistic Stylistics*. Mouton.
5. Freeman, Donald C. (ed.) (1978) *Linguistics & Literary Style*, Holt Richard & Winston.
6. Hough, Graham (1969) *Style & Stylistics*. Foulledge & Kegan Paul. London.
7. Hendricks, W. O. (1976). *Grammars of Style & Styles of Grammar*. North-Holland Publishing Company
8. Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlko. (1972). *Current Trends in Stylistics*. Linguistic Research Inc., U.S.A.
9. Sebeok, A. Thomas (ed) (1960). *Style in Language*. The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.
10. Spenser, John (ed) et al. (1964). *Linguistics & Style*. Oxford University Press, London.
11. Widdowson, H G. (1975). *Stylistics and the Teaching of Literature*. Longman, London.

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب الأدبي ، فهل يمكن ذلك لكى نعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون بديلاً عن النقد الأدبي ؟ في أهم صوتى إلى صوت المسئى في حكه على «الأسلوبية» ، وفيما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليها باعتبارها بديلاً للنقد الأدبي ، وذلك لمعجزها ، الذى حاولت أن أؤكد ، من منظور آخر ، عن تأسيس نظرية شاملة تسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية . وإنذن فنحن - كما يقول المسئى - «نتق عن الأسلوبية أن نرول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية» ، فضلاً عن أن نطمح إلى نقض النقد الأدبى أصولياً ، وعلة ذلك أنها تمسك عن المحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ، فهي قاصرة عن تغطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبى بالاحكام إلى التاريخ ، بينا رسالة النقد كامنة في

الاسلوبية

علم وتاريخ

ترجمة: د. سليمان العطار
مقدمة



ويبدو أن الحظ العام المشار إليه ، كان قد نتج - في المقام الأول - من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسائلها المتعددة الاتجاهات ، وفي حركة هذه المسائل في نشأتها وتطورها ، فاكشف دور النص المتزايد في اطراد ، كما لاحظ عيوب التركيز على العامل التاريخي أو النفسي ، وفي نفس الوقت مقاتل تجاهل العاملين المذكورين ، فانطلق لتشكيل له وجهة نظر ساق في ظلها

■ ■ ■ هذا المقال مترجم من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية عن البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو فيكتور مانيويل دى أجيبار إى سيلفا . وهو ينحرف في كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبي في عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة في النقد الأدبي بوصفها المادة الأولية التي يشكل منها المبدع نصه . وهو في خلال ذلك ينبه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخي والنفسي في فهم النص الأدبي من خلال حركته من المبدع إلى المتلقي ، لكنه يجزر بشدة من سوء فهم النقاد للعاملين المذكورين ، إذ لا سبل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التي يعطرها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث في منجزات علم النفس ، وفي التراث ، وفي الواقع الحامل لهذا التراث



هذا يمثل الحظ العام للمؤلف من خلال عرضه المركز الواقعي لنظرية الأدب على أسس تاريخي ، يعالج التظير للأدب منذ لحظات انبثاقه الأولى ، حتى آخر تطور وصل إليه . أنه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب إلا عرض لتاريخ معالجتها ، وكذلك لم يترك ناقدا مؤثرا إلا عرض لنا فكره النقدي في سياق التاريخي والفلسفي . وعبر ذلك كله تكتمل بليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب .

المفكر . ولكن كما أن الإنسان يستعبد «الأنا» التي فيها يتعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا في اعتبارنا التركيب الأساسي للإنسان المتوسط ، الذي يصنع اللغة ويطورها ، فلنستطيع كيف أن اللغة التي تعبر عن أفكار إنما تعبر لكل شيء - عن عواطف^(١) . وبين يدي «الأسلوبية» بالنظام الذي يحلل القيم العاطفية . وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة وشخصية^(٢) فإن الأسلوبية تدرس ملامحها العاطفية والأدوات التي تستخدمها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، «وقائع التعبير» في اللغة المنظمة من ناحية عتمها العاطفي ، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة ، وفصل اللغة في الإحساس^(٣) .

بعد ذلك ، ما مجالات عمل الباحث الأسلوبية ، وما مستويات اللغة التي ينبغي أن تحدد بوصفها مناطق ومادة دراسة «لأسلوبية» ؟

يجيب شارل بيلي عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير في اللغة بمفهومها العام (ومن ثم فإن أسدا على الإطلاق لم يحدث له - على ما يرى - أن نطز إلى «لوحة» - ولو تم ذلك بشكل إجمالي - بوصفها أداة من أدوات التعبير في أية لغة من اللغات في الماضي والحاضر^(٤) . وأيضاً حينما يستبعد نظام التعبير لفرز منزلي ، لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعومة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصاً عندما يستخدم هذا الفرز اللغة بقصد جلي : هذا القصد الذي يكون دائماً لدى الفنان - وذلك في أغلب الأحوال - وليس على الإطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم تلقائياً . وهذا - وحده - كاف للفصل الحاسم بين الأسلوب و «الأسلوبية»^(٥) ، حيث إن الأسلوب هو الخط الحشد لأي تعبير لغوي عند فرد ما ، أما الأسلوبية فهي - كما سبق تعريفها - طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية ، جنباً إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذي يصنع اللغة ويطورها . وبهذه الطريقة يستبعد بيلي بشكل قاطع اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هي ثمرة الجهد الإرادي بقصد جلي . ويضع بيلي أساساً لأهداف الدراسة الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة ، على أن تجمع هذه الوقائع من اللغة للكلمة تلقائياً ، أي أن أسلوبية بيلي نظام لغوي بشكل صارم ، ورمائياً مقصداً عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة الجمالية للغة ،

نظرية الأدب سوفابني وجهة نظره تلك ، ويبرز في دقة اتجاهها .

والفقال المروض اليوم نموذج طيب للكتاب ومؤلفه ، لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومنهج صاحبه مستملاً في وجهة نظره المعارضة للتأقده سيرز في جلاء من خلال قراءتنا للمقال الذي يقدم نشأة الأسلوبية وتطورها . والمقال يلح في الواقع على تقديم تصور كامل لعلم نقدي أدبي حديث - وأعني به الأسلوبية - في سعيه الجاد مع موكب علوم الأدب في حث الخطى في الطريق نحو الغاية التي يسمي إليها أي علم ، وهي اللغة في السيطرة على الظواهر بفهمها وتفتيتها .

يبقى أمر مهم هو : لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على هذا العلم من علوم النقد الأدبي دون ما اشتهر بين الناس من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟

الاجابة تكمن في علم قديم مشهور حمل اسم : علم الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبي . إنه علم ذو أهداف تعليمية ، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أدبياً . ومن ثم كان من المنطقي استخدام مصطلح العلم موضوع للقال ، لا يحتمل خطفه مع غيره ، ويعمل في ثناءه مفهوماً دقيقاً لهذا العلم الذي نسبناه إلى حقل نشاطه وهو الأسلوب . إن الأسلوبية اسم نسب مؤت من أسلوب ، ومرتأته يكن في فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوي الحديث في إطلاق اسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم ، وهو مشتق له جلوره القدية .



ظهرت الكلمة «أسلوبية» خلال القرن التاسع عشر^(٦) ، لكنها لم تصل إلى معنى عدد إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين . ويضم منها الآن أنها : طريقة نوعية لدراسة الأفعال الأدبية من حيث أسلوبها ، أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة وتستخدم .

وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثير الاتصال بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «شارل بيلي Charles Bally (١٨٦٥ - ١٩٤٧) اللغوي السويسري وتلميذ «فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure» والذي نشر عام ١٩٠٩ عملاً مشهوراً ذا تأثير واسع في أهداف الأسلوبية^(٧)

واللغة - حسب رأي بيلي - تتكون من نظام من أدوات التعبير التي تستخرج الجانب الفكري من كيانها

إنها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهي علم للمعيار ، أي نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية - العاطفية - ولدراسة الاستخدام الأسلوبى الطبيعى للإمكانات التى يتيحها نظام تلك العناصر - فى لغة ما مجتمع ما - والتى تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة^(١) .

وسرعان ما فجر استصصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذى قبلوا - مع ذلك وبشكل أساسى - مفهوم الأسلوبية الذى عرضه **بيلى جولو ماروزو Jules Marouzeau** على سبيل المثال - أولى اللغة الأدبية مكانا بارزا فى الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التى تشكل دراسات أسلوبية لتصوص أدبية - ستبدد مهتره من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن عبقرية أو ذوق^(٢) .

وبدلا من هذه المقالات ينصح ماروزو بإنشاء مقالات للتقديم ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، أو على الأكل فى أدب ما ، فى حقبة ما ، فى مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الإيجال أو الإسهاب ، والحقيقة أو الخيال ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإيضاح والحركة فى الجملة ، استعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الصوتية ، الغموضية والخاصة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والإكلياتيات ، ونقاء اللغة واللحن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط النغات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكية والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغرب) والمستحدثة ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية .

أسلوبية ماروزو - كما نلاحظ - تابعت خط بيلى ، أى أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

- ٢ -

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالتقيد الأسلوبى قد تكونت فى جو آخر ونحت تأثيرات مختلفة ، فهى ترجع فى أصلها إلى علم اللغة الثنائى عند كارل فوسلر **Karl Vossler** وبريشكل غير مباشر فى التفكير الجالى لدى **Benedetto Croce** وفى كتاب «الجال» **بنديو كروتشه** وعلم اللغة العام ، يحدد كروتشه الفن كيدوية تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير ويخلق خيالى وذائقى فى أن . وفى الكتاب الذى ألفه كروتشه فى مرحلة النضج ، الذى يحمل عنوان : «الشعر» (١٩٣٦) ، يعمق المؤلف وينمى فكرة «**فيكو Vico**» القائلة بأن

الشعر واللغة - بشكل جوهري وأصيل - متطابقان ، وإن اعترف الفكر الإبطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تتناقض مع الشعر^(١) . وبهذه الطريقة فإن كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وخللاق . وفى صراحة مثيرة للجدل أمام المدرسة الطبيعية والوضعية وضد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للخيال . ومن هنا ينبع - لصيقا بما سبق - التشخيص الذى أسسه كروتشه ، وهو تحديد الجمالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تفهم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتهادى أو عام ، يقوم مستقلا عن النوات المتفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية ، وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تيسر إلا إذا وضعت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار .

ومن ثم فإن دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا ، حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة^(٢) .

وقد قبل كارل فوسلر عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة العميقة للشعر واللغة . وفهم فى اللغة نشاطا نظريا وبنديا وفرديا فى إطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما يخلق بذاته ويتبع صيغا لغوية . وكل مبدع من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التى يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية وتامة ، أو شظية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا أو يكون هراء . وهذه الكلمات التى نقرأها فى كتابه «الوضعية» والمثالية فى علم اللغة^(٣) ، تكشف - بمفهومها العام - كيف أن مفهوم اللغة المقترح لفوسلر يتنظم فى نظريات «**فيكو**» و«**هولبولدت Humboldt**» ومفكرين مثاليين آخرين محدثين مثل كروتشه . وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المثاليين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وخللاق ، وهى بديهة وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاصا لقوانين ثابتة . «ولا يفرض جوهرها الزوايا على الفرد كما يدعى» «أوجست شليشر August Schleicher» والفلاسفة الوضعيون . ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والذى اسم «الأسلوبية» ، أو «التقيد الأسلوبى» . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر يمتدح بأن لغة بهذا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابتداء جاعيا بدلا من أن تكون ابتداء فرديا ، وتصبح ابتداء نظريا وعمليا لا مجرد ابتداء نظرى ، فهى خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى أنها تطور وليست

عن الظروف الثقافية والاجتماعية التي خلق في ظلها .
وعلى الاجمال فإن أسلوبية فوسل تختلف عن أسلوبية
بيلي في أنها تدرس اللغة في علاقتها بالإبداع الفني ،
وبوصفها - خصوصاً اللغة الأدبية - إبداعاً فردياً . فهي
أسلوبية للغة الأدبية مثلاً هي للخلق الفردي ، أنها أسلوبية
للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع الفضل إلى فوسل
بما قدمه - على نحو مباشر أو غير مباشر - من توجيهات في
حقل الأسلوبية الأدبية باللغة الزاء والخصوية . وسوف
نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أنفاده منها ليوشيتزر وداماسو
ألونسو .

- ٣ -

كان «ليوشيتزر Leo Spitzer» - شأنه شأن كل
الشباب الدراميين من جيله - قد تلقى في الجامعة تعليماً لغوياً
وأدبياً ذا طابع ينتهي إلى الفلسفة الوضعية ، ثم بعد ذلك
أدرك الحاجة إلى السيطرة على طريق المعرفة . وفي ذلك
الوقت كان «ماير لوبكه Meyer Lübke» يشرح في
محاضراته علم اللغة الفرنسية - وبشكل تفصيلي - كيف
انتقل حرف «A» من اللاتيني إلى حرف «A»
الفرنسي ، وكيف كان يقدم وقائع كثيرة مستقرة بالضرورة ،
فانه كان يعللها ، رابطاً إياها بكل ظاهرة لغوية تنتمي إليها
تبعية أو ابتاعاً ، وأيضاً كان يجري مقارنته مع اللغات
الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض للسمع -
المعقري - فانه لم يكن يدرس قط ظاهرة في ذاتها ، أي
في حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقاً إلى
الأفكار العامة التي كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة .

وقد لاحظت شبيتزر أن هذه المحاضرات تعرض لغة
فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وإنما كانت تجمع بين
أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائقية ، وبلا
معنى . أما دروس الأدب الفرنسي فكانت تتناول
بعض الأحوال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا
المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمي الحقيقي ، الذي يتمثل
في تحليل بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأحوال
الفنية ، وفي الإشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية
وللمصادر المكتوبة التي يفترض أن يكون الشراء قد أنفادوا
منها في إبداعهم الفني^(١) . لقد كان العمل الفني
يستخدم كتركيبة للتحقق من حقائق أخرى وقضايا
مغايرة ، ولكن العمل في حد ذاته لم يكن يحظى بأي
حديث خاص به .

وفي عام ١٩١١ كرس شبيتزر دراسة عن «رايبله» ،
ساعياً إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لميدج
Gargana كانت راسخة في نفسه ، وهكذا

إبداعاً محضاً . وبناء على هذا فالذي يتطور ليس هو الفن
بل التكنيك^(٢) ، ودراسة اللغة بوصفها تطوراً وبوصفها
ظاهرة متكيفة وجماعية تتفق والمنهج التاريخي .

ومن ثم ففكر فوسل يعني بالنسبة للتحديد الكلي
لكروشه بين فن ولغة تعديلها هاما يفرض أن الأمر بالنسبة
لفوسل هو أنه يعد الفن جزءاً من اللغة - وليس مطابقاً
لها ، مع أنه يعد - دون شك - الجزء الأكبر منها . وهذا
التعديل يمس - كما هو واضح - تحديداً أثر لكروشه بين
اللغة والمجال . من أجل هذا فقد غيّن كروشه - في مرات
عدة - نظريات فوسل والدراسات الأسلوبية بشكل
عام ، حيث إن وحدانية المجال الكروشي لم تستطع قبول
التمييز بين التعبير والمبدية ، أو بين العاطفة أو حالة النفس
والصريح الأسلوبية^(٣)

وعلى ما سبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند فوسل أساس
كل ما هو لغوي يفرض أن اللغة أصلاً شعر ، بجانب أنها
تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالي
الأدبي على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهرها ، ليس
إلا لغة . وبدلاً من الدراسات الجغرافية والاجتماعية
والأخلاقية .. الخ ، فإن العمل الشعري يتطلب دراسة
لصه ولغته وتاريخه اللسان المكتوب به ، فإن اللغة هي
الرحم الذي يلد الأمانة الفنية عند الكاتب ،
ويشكل الجو الروحي الذي ينشأ أن تشكل فيه
- بالضرورة - العبرة الفنية الفردية وتنشأ وتدهر .
وفي الواقع فإن هذا الترجع اللغوي الجمالي يتكشف في
الدراسات الكثيرة التي كرسها فوسل لمواد أدبية ، ولكنه
يجتاز أن ننوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانية الأكلاني
الكبير لم يحول تحليل الأسلوب إلى للنس الأدبي إلى شطابا
ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه بعد افتراض أن الشعر يمكن
في شطابا لغوية أو أسلوبية أو في جمل أو أبيات متعزلة
أمرًا خاطئاً^(٤) . وأيضاً فإن هذا المفهوم الراسخ - يمكن
أن نقول الفلسفي - للأسلوب والأسلوبية يتكشف في اختيار
مادة الدراسات التي حققها فوسل ، فهو - على خلاف
شبيتزر ، الذي يختار دراسة نص معين هذا له - يفضل
اختيار كاتب ، ذي اعتبار في مجموع شخصيته الخلاقة ،
مثل دالتي وراسين - ولولي دي ليجيا الخ . أو
عصراً أدبية بجمائياً . ومشاكلها الغزيرة ، ومن ناحية
أخرى فإن فوسل لم يعمل قط الجوانب التأسيسية والأدبية
في عمومها ، كالنشاط الأدبي ، والانتاج الأدبي -
والصريح الشعري ... الخ . وتلك التي تشكل عناصر
جوهرية لميلاد الشعر ، ولصدق العبارة ، لكن بطريقة ما
تكتيف هذا الميلاد . وإذا كان حقاً أن فوسل كان على
الدوام - يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح
الشعر وتقويمه ، فانه أيضاً لم يفضل أبداً العمل الأدبي

عندما بدأ شيتزر دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات كروثشه وفوسلر . أما التأثير العظيم الذى سيطر عليه فى ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذى كانت نظرياته حول اللاشعور قد غيرت بشكل أساسى تفسيرات النشاط الإنسانى ، وبصفة خاصة الجانب الفنى منه : عند تفسير الأحلام والمصاب والسوئوك اللامعقول . ويظهر الاشتقاق الجديد بالمنطق غير الواضح ، فإن فرويد كان قد سحب من منطقة الارادى عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير مفهومة - إن لم تكن غير معروفة - وفى هذا الجور الفرويدى ينهى أن تسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ... التى كانت تميل إلى أثبات أن ملاحظ أسلوب مميز لكاتب حديث ، تلك التى تتكرر بانتظام فى عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية فى نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هى عند فرويد^(١) .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات كروثشه وفوسلر . التى منها تلقى شيتزر حوافز وإلهامات . وإن ناقصها فى نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقبل الأصل الحالى لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم شيتزر بالتقدير فى خلق قنطرة تصل اقليمين من الدراسات بينها مصاهرة وإن بقيا - بتأد - متباعدين ، هما علم اللغة والأدب . وحل العموم خان اللغوى كان يعلن عداء مرياً ضد الفن ، ويعانى من جهل غليظ بالمشاكل الجمالية ، والمؤرخ الأدبى من ناعيته ، لم يكن يلم قط بالمعارف اللغوية المتخصصة التى تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبى أو أسلوب الأدب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت «الأسلوبية» ملء هذا الفضاء الخالى ، الذى تكون على أيدي الأجيال «الوضعية» ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

ولمبدأ الأساسى للبحث الأسلوبية عند شيتزر له جذور ترجع إلى فوسلر بشكل ملحوظ ، حيث يرى أن كل عاطفة أو - بمعنى آخر - أى إلهاز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب - فى الحقل التعبيرى - إلهازا للاستعمال اللغوى الطبيعى ، وفى المقابل ، لأن كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعبير لغوى ما ، هو الانمساك والملازمة لحالة نفسية متميزة^(٢) . وهذا المبدأ يتضمن نتيجتين منهجيتين لها أهمية قصوى عند شيتزر :

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، بشكل رئيسى ، ومن ثم يقتضى - بكل الجاح - معرفة الغيرة الخاصة ، واهتزازات الاحساس ،

واستعداد النفس ، التى تنعكس فى الكلمات وفى الصور وفى الأبنية النحوية التركيبية لأى نص أدبى ، وفى هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية وفى غيابات فروق المياري اللغوى . هذه الفروق يمكن أن تقدم معاً غير مألوف ، لكن أيضاً يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة فى حالة تطرف .

(٢) والتحليل الأسلوبى يتخذ العمل الأدبى نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهرى للعمل ، - متميزاً بذلك - إلى أبعد الحد ود - عن التاريخ الأدبى العام والوضعى . فهذا النوع من التحليل يختار - كقطعة بدء - إحدى التفاصيل اللغوية^(٣) . أياً كانت ، ومها كانت ، خارجية وسطحية ، بشرط أن تتداهى إليها - فى شكل مترابط - تفاصيل أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبى ، ساعياً - هكذا - إلى بلوغ تشكيله الداخلى . ويقصد بالتشكيل الداخلى الجذر النفسى للكلمات ، مادام العمل الأدبى يمثل بناء كلياً مترابط عناصره مترابطة عضوياً ، وهذا الجذر النفسى ، الذى يمثل الأصل المزلزل والمضطرب للجوانب الصغيرة للعمل ، يقود من العمل الفنى إلى نفسية خالقه .

ولتقصي صلاحية الجذر النفسى المتوصل إليه بنقطة بدء حتمية ، لابد من إخضاعه - بعد التوصل إليه - لعملية تيقن نسعى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النفسى يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والمتفرقة للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبى يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، ماراً من تفصيل أو من مجموعة من التفاصيل إلى عامل نوعى ونوعى . وفى لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعاً من هذا العامل النوعى والنوعى إلى حشد العناصر الجوهرية التى يتكامل فيها العمل الأدبى .



مستبهر فجأة ، ويفترق إلى عقولنا صانعا الألفة . وعبركا لعملية التحليل .

الأسلوبية الشيتريزية تبلى وكأنها وصف علمي للظواهر ، يستغنى عن المصطلح التاريخي ، ويصمت عن ابتداء أحكام ثبوتية . ومع ذلك فإنه من الضروري ملاحظة أن مشكلة التلويح تكن دائما في داخل عملية الوصف الشيتريزي ، حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التلويح^(٢٠) .

وبالرغم مما سبق هناك تناقض واضح بين تأكيد شيتريز أن أسلوبية هي توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب ، وبين البدء الذي أعلنه العلامة المساوي مرارا ، ذلك المبدأ الذي كانت استقصاءاته الأسلوبية تفترض في ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسية الفنان قبل كل شيء . وقد أدرك شيتريز بنفسه هذا التناقض ، فكتب في إحدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية البيركولوجية تلك ، التي كانت من غرس يده على مدى عدد من الأعوام . وقد عدلها في ذلك المقال تشكيكية أو توليفة من دراسات «الخبرة» . ومن تعريفات كلمة «الخبرة» التي يقدمها شيتريز ما سماه النقد الأمريكي «مناظرة بيوجرافية» . وتظهر الغالطة البيوجرافية في الحالات التي يستطيع فيها الناقد أن يربط جانباً من عمل أحد الكتاب بجزء من معاشه ، وتضارب له ، وأعية أو غير وأعية ، إذ لا يمكن السباح في جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدنى إسهما في المجال الفني لهذا العمل ، حيث أن الخبرات لإجمالي ليست إلا مادة غفلا للعمل الفني ، أي أنها تصنف ضمن المصادر الأدبية^(٢١) .

- ٤ -

وتجدر الإشارة هنا بصفة خاصة إلى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية ، ودراساتها التطبيقية . ويقولون تلك المدرسة رجل يلقى في شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأساذ والعلامة . هذا الرجل هو داماسو ألونسو Damaso Alonso^٥ .

وداماسو ألونسو ، مثله مثل شيتريز ، يؤسس ضرورة الأسلوبية ، منتظلا من موقف مشكل في مواجهة التاريخ الأدبي الرضعي . ولأنه قد فهم أن التواريخ الأدبية تشبه جثثات هائلة ، ترقد فيها - بدون تمييز - الأفعال المتوسطة والفاشلة جنباً إلى جنب مع الأفعال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخي الأدب قوم

وفي هذه الحركة البشولية التي تلهب من المحيط إلى المركز ، ومن المركز إلى المحيط ، رأى شيتريز مجالا جديدا لتطبيق جديد للدائرة الفيلولوجية ، التي يطلق عليها قاعدة التفهم (Modus operandi) ويتحدث عن هذه الدائرة اللغوية «شلايرماخشر Schleiermacher» يقول : «الفيولوجيا لا يتوصل إلى المعرفة فحسب عن طريق التقدم التدريجي من تفصيل إلى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فرة ، والتخمين من واقع المجموع ، لأن كل تفصيل على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأي شرح لواقعة مفردة يفترض ابتداء فهم الكل^(٢٢)» .

ومن ثم يمكن أن نذكر أن شيتريز يمارس نظاما مؤسسا في قوالب جامدة ، ويدافع عنه بوصفه صالحا لتطبيق على أي عمل ولأي دارس . وفي الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شيتريز كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم مستغل دائما ثابتة في هيكلها فإنه بغض الدرجة مستغل تتلافى في التحليل الأسلوبى عند شيتريز اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاصة للعمل ، لأن كل عمل أدبي يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحل بالاجبة إلى قاعدة مرسومة رسما إجابيا في نقش . ومن ناحية أخرى فإن التحليل الأسلوبى يعتمد جوهرها على حدس أولي يربط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته : «إن كلمة أو بيتا من الشعر قد يتميز فجأة ، فإذا بنا نحس تيارا من الألفة قد نشأ في تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة» . هذا ما يعلنه شيتريز مضيفا إلى ذلك لإعلان قوله : «إنني كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة - لحظة الألفة - وبعدة ملاحظات أخرى تلحق بالخير الأوئي الحسمى الذى يمثل للملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التجارب السابقة في تطبيق الدائرة الفيلولوجية مع جهد الترابطات التي يقدمها تعليمي ودراساتي السابقة (ويبقى كل ما سبق في حائتي الخاصة بإسماعيل راضى تعليل للحل) أنه لن تأخر مزية العمل في الظهور في شكل اعتراف داخلي . وهذا مؤشرا أكيد يشير إلى أن التفصيل الجزئية الحسمية والمجموع قد وجدا معا رابطة مشتركة سائدة تقودنا إلى جذور العمل^(٢٣)» .

وما يدعوا لألسف أنه لا يوجد أي طريق لتأصيل هذا الانطباع الأوئي الفوري على الأقل في الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاعتراف الداخلي للمضى . والصيغة الوحيدة التي يقدمها لنا شيتريز علاجاً للعقم في هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوبى هي القراءة والقراءة ، ثم إعادة القراءة بصبر ووقت . إن شيئا ما

ورأيه دليل للقراء^(٣١) . إن معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حُسن عميق استقبالي ، وحُسن قوى تجريبي في آن . فالناقد عند داماسو ألويسوفان تمثيل مستحضر للعمل الأدبي ، موقف حساسية المستقبلين في المستقبل ، لأن النقد في^(٣٢) .

إن معايشة الجمال الشعري لطيرة غامضة ومعجزة ، يحظى بها القارئ والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارئ يوما مع أسئلة كهذه : لماذا يبرز مشاعري هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية نوع تلك الوجة من العاطفة التي تعترى نفسي ؟ من أين يأتي هذا وما علاقة هذا بمعاني وبالحياة التي تحيط بي ؟ هكذا في وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبي . فهل يمكن أن تكون تلك هي المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو اطلال الأسلوب ؟

يركز داماسو ألويسو - مع قبول منه لمبدأ كروثشه - على أن العمل الأدبي يتحدد بوحده وكيانه ، أي بوصفه كونا أوليا متلقا في ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلي الذي يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المنهجية العلمية ، وإنما بحمد تماما على الحدس . فما إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهي ممكنة على الرغم مما سبق . وهي تتم بالنسبة لكل النماذج المتفككة أو المتشعبة في سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكلي الاستقرائي للدرجات نوعية معينة ، ولما يبركون متحققة في عناصر شريكة كثيرة^(٣٣) . وهذه المهمة تقع على حائق الأسلوبية ، محكومة «هكذا ومسبقا» بهيكل النظام التقريبي لجوهر العمل الأدبي . وهو جوهري لا يفتح بابه إلا للحادث فحسب . وينصت لنا داماسو ألويسو بقوله : «من ثم لنزول في اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعري كما لو كنا كيخونوات Quijotes وأعين منذ البداية يبرزتنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن نفسرها ، ومعايير عدة يمكننا استقراؤها ، إننا في استقرائنا للخفاء نكشف استحالة وجوده^(٣٤) » . الأسلوبية - إذن - عند داماسو ألويسو تنجح دائما في خط مستقيم نحو المعرفة العلمية للعمل الأدبي (مقتربة منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التي يرب منها دائما ذلك الذي يوجد في هذا العمل الأدبي ، وأعطى ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التي تنصف بالبروز ، أنها وحدانيته .

إن الحافس والتفرد في الكلام هو ما يفهمه داماسو ألويسو من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده علم للكلام . وداماسو ألويسو - متميزا عن ثلوثو يلى - يدعو في موضوعية إلى أن تنهض الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المغزى ، الحاضرة في اللغة (العناصر المفاهيمية -

يكرسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيرا على أصابع اليد من الزملاء المتشربين في العالم ، وأنها إنما تقرّر للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول داماسو ألويسو : «نساء أولئك الطلاب المعين يستعدون لامتحاناتهم وهم يملكون كابوس تلك النصوص التي أطرت بكل لسان ، ثم اطاها في النهاية تسقط ميتة من فوقهم . إن المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الزعم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وإنما هي نصوص ميتة^(٣٥) » .

إن الأهل الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهي تشكل حوارا أدبيا في انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد داماسو ألويسو الأهل الأدبية مشترا مثالية كروثشه : «هتلك المنتجات التي ولدت من الدينية جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائما مكشوفة وقادرة على أن تيمث في القارئ بدله من أعطائها الوجود»^(٣٦) . كما يجدد للتاريخ الأدبي مهمة جديدة هي تقديم هذه الأهل بطريقة مخالفة ، لأنه الآن ربما قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا في دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ - كما يقول داماسو ألويسو - يضم الحق «تقلقا في تواييت جناوية من الشلل^(٣٧) » .

اذن ما القواعد الموصلة الى معرفة العمل الأدبي العبرتي ؟ يضع داماسو ألويسو ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبي . وثأ في المقام الأول مرتبة القارئ العادي ، وهي مرتبة تصبح فيها المعرفة شكلا عاما من حُسن كل مستنير بالفراغة ، يتمثل حدوسا كلية أوجدت العمل نفسه ، أي بدله كاتب العمل^(٣٨) . إن القصيدة تولد من حُسن يحفز الككل النفسي للإنسان ، ويحتاج لحُسن القارئ ليتحول ذلك هذا الى عمل عاطفي وحسي . ولقاء القارئ المذكور مع العمل ينبغي أن يكون عفويا وبسيطا - وغالبا من العناصر الأجنبية التي تتدخل بين الحُسنين في لقاها بده الطارئة . وإخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهري وتأسيسية ، تلك هي معرفة القارئ المشار إليها ، لأنها أسس المرتبتين الأخريتين القاضيتين لمعرفة العمل الأدبي .

والمرتبة التالية للسابقة لمعرفة العمل الأدبي هي للناقد . والناقد قارئه استثنائي ، يتمتع بمقدرة واسعة استقبالية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية للعمل الأدبي ، وهو قارئ قادر على التعبير بطريقة سريعة ومكشوفة عن الحدوس المستقبلية . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى أي القراء عموما نشاطه إلى التعلم ويقول في ذلك داماسو ألويسو : «الناقد يقوم العمل ،

التحديد الكمي لدى اتساع هذا الاختلاف ومغزاه ، من حيث وفرة عناصر معجمية محددة ، وشيوع أبنية نحوية تركيبية معينة ... إلخ .

إن الإحصاء المعجمي للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرسى العاد الرئيسى للمنهج الأسلوبى الإحصائى . وطبقا لما يراه (بيير جيمرو Pierre Guiraud) فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحدا من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاختيار فى حساسية القارئ وفى اللغة^(١٥) . ومن بين المعلومات الباهرة فى لغاتها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية للناقد ، أبرز معلومتان هما معرفة ما يسمى بالكلمات الثابتة (التي تتميز بمعينة ، والقيمة هي فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المتأنيص (التي لها قتل تكرارى وقويضي في النص بشكل يفتح مغاليفه ويبدع مضمونه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات الثابتة هي الكلمات التي يستخدمها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشروع المطلق . أما الكلمات المتأنيص فهي التي تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي . وعموما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنهج «الأسلوبى- الإحصائى» تدلن لها وصلت إليه بيير جيمرو ثم «شارلز مولر Charles Müller»^(١٦) .

وقواعد الإحصاء تمنح - بلاشك - الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب الحدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ، لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابية ومؤشرات للشروع .

ومع ذلك ، فإنه من الضروري التحرى عما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا نحول تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شيء ، ينبغى أن ننقص تلك الدراسات التي تؤدي فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى ، حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من للشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأفعال الأدبية هي إثبات أن هذه القواعد قد تجعل من الممكن النفاذ فى النصوص بفهم أكثر دقة ، وبعمق أكثر انضباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائى قد ينتهى بنسب متوفاة ومقادير إيجابية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض ... إلخ فى خط صباه ذات مرعى فى النص الشعرى ... وكل هذا قد يحظى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد ينجنى فى ثناياه صيغة عجز تقضى أمام النص الشعرى . وفى المقام

عبرية وإيمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو ألونسو» جيدا عن شكوكه المنهجية وقلقه الروحى ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن الحدس الأول - وهو رحى الاستقصاء الأسلوبى - يمكن أن يكون غير منضبط وفاقدا للدقة ، على نحو يترتب عليه - كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يقب^(١٧) .

هذه النقاط المرتابة فى منهج «شبيتر» و«داماسو ألونسو» تفسر النقد المتيف الذى أثاره شارل برونو Charles Bruneau ، فى مقال مثير للجدل ، يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جلود تنتمى لوسبر^(١٨) . وقد خلق «برونو» مع «و. ل. ل. فاجنر R.L.Wagner» مدرسة هامة فى السوربون للدراسات الأسلوبية^(١٩) . شجبت منهج شبيتر واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكتاب» ، التى يمكن أن تحمل بمقدارة اسم «علم الأسلوبية» . إنها تعتمد على الجرد التفصيل الدقيق الكامل - إلى أقصى حد - لكل العناصر الأسلوبية المظنفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخضوع للنص ، والنص وحده ، طبقا لما يفهم حرقيا من ذلك ، وتتخلص بمجزم-خلال عملها - من كل التزيينات التأليفية الطموح والمبكرة ، الناجمة عن التفسيرات للشوثة - قليلا أو كثيرا - بالاستبطانات الذاتية .

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور ، يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الإنجليزى «جون فيرث John Firth»^(٢٠) . ويتأسس المفهوم الأخير - ومجزم - على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفيا يحاول أن يناسب تحليل كل الملاحح التى قد تحمل مدلولات أسلوبية^(٢١) .

هذه الأسلوبية (ضد المثالية) - التى تسفر عن أعظم فقة متوفاة فى مواجهة العوامل الحسنية - وتتأسس على عناصر محبوك وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عنها فى ذلك المنهج الذى وصف بأنه «أسلوب - إحصائى» . وما لاشك فيه أن تطبيق القواعد وللهاجج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة بشكل ترشيدا هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائجها خصبة ، خصوصا فى باب عمل الماحج القائمة على دراسة اشتقاقات الكلمة واستعداداتها وتمائلاتها^(٢٢) .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبيعى ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائى لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف

الثقافة للأدبوية الحديثة التي أعدها «هلمت هاتزفيلد»
Bibliografía Crítica de la nueva estilística:
Madrid. Gredos, 1955)

في جانب الدراسات التي تناولت كتاباً أو عملاً أدبياً نجد دراسات تفرقت لدراسة أساليب عصر، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة، سواء عند كاتب أو في عمل أدبي أو في عصر أو في حركة أدبية بل في أدب أمة بأكملها. وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بقصد الدراسة): (الصفة - الاستعارة - التضاد - المبالغة ... إلخ). كما نجد أيضاً دراسات حول «موتفات أسلوبية»: الموت والحياة - الزمان - الفراغ - الطبيعة ... إلخ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين النظم الأدبوية المميزة للأجناس الأدبية. وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة - المفرقة - والحزبية فإنه قد حان الوقت - حسب رأي بعض الباحثين - لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميه علم **نظمية الأسلوب**. وهكذا قام «هنري موريه» Henri Morier بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة، عرض في صفحاتها ملاحظات نقدية، وفتت لمصطلحات خيالية وكاريكاتورية.

وكما لاحظ شيترو بحن فإن الأدبوية قد جاءت لتؤسس نقطة بين نظامين، بقيا يرغم عقد المصاهرة بينهما متباينين، هما علم اللغة والنقد الأدبي. وبهذا التعاون بين نظامين متباينين أمكننا الحصول على نتائج غنية، ولكن أعتقد ذلك اضطرابات ينبغي شجبتها والقضاء عليها. وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضرراً اختصار العمل الأدبي إلى واقع لغوي، وإن كان هذا الواقع اللغوي هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق، ودعامة الشرط الذي يحل على دراسة العمل الأدبي بالانطلاق والتحليل اللغوي الأسلوبية. وفي الحقيقة، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطاً عضواً وبسيطاً باللغة التي هي مادة أساسية لحق العمل الأدبي، ولكن العمل الأدبي عمل فني وموضوع جمالي، أي أنه واقع يختلف عن المادة التي صيغ بها. وفي ظل المصطلحات البالية يمكن القول إن النظام الأدبي نظام علامات ثانوية، أو نظام علامات لها أكثر من مدلول طبقاً لمصطلحات «هيلمسليف» Hjelmslev، لأنه يستعمل كذلك نظام علامات أولى هو النظام اللغوي. وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعي التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضاً أنه من غير المناسب التحول البسيط من منتج إلى آخر، ومن قاعلة في البحث إلى قاعدة أخرى. وبالرغم من

الثاني، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع في اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأدبوية، كالنفي الكلي، والإحالات، والتأثيرات الإغرافية، والقيمة، وتأثيرات النصوص ... إلخ. إن كمية العناصر التركيبية لنص أدبي تبدو لنا - في واقع الأمر - أداة فظلة لأمر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة في جميع مستوياتها واستدعائها (الرمزية - الأسطورية - الاجتماعية ... إلخ). ويقول **بيرو جيو** - على سبيل المثال - إن الكلمات تعمل وترى وتلعب، وفي إمكاننا أن نكرر أكثر من خمسين مرة في قصائد «فاليري» دون أن يستوتقنا هذا التكرار، لأن تلك الكلمات تصنف فحسب ضمن الكلمات الأكثر شيوعاً في اللغة (١٧).

إن هذا التصنيف يبدو - كما يلاحظ في كثير من السداد «جيرالد أنطوان» Gerald Antoine - ميراً كل التبرير من الناحية الإحصائية، ولكن يمكن كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليري» Paul Valéry الجمالية أن ينظر في شعره ليرى أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلف: La Jeune Parques (يعني فاليري). أليس فاليري نفسه - على سبيل المثال - هو القائل عن نفسه: «إن حركة دوسى الأولى كانت التفكير من خلال الفعل (يفعل)»؟! إن الفكرة (يفعل) هي الأولى والأكثر إنسانية. ويشرح - يعني وصف طريقة - «يفعل»، فهو ليس إلا إعادة - «يفعل» عن طريق الفكر. إن «الذكاء» - «الذي ليس سوى تعبيرين عن متعلبات تلك الفكرة» يقومان نفسيهما عمداً وفي تصف، مطالبين بإجابة عنها يفرضانها فرضاً وبأى ثمن (١٨). أليس الخلق الشعري عملية تصنع طبقاً لما يقول فاليري؟ ألا يجعل ذلك مفهوم للسان والروح؟ إن الأمر كما قال فاليري شخصياً: «إن عند الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التي يجعل أن يستعملها» (١٩) وفي مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بفضالة، فبين اللفظ [يفعل] الذي يستخدمه لشكل المعادى كثيراً (أي هذا الفعل [يفعل] الذي هو أحد الأعمال الأكثر ابتداء واستعمالاً في اللغة، حتى إنه قد نظم مقدمته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند الذات المبدعة المتكلمة (مثل فاليري) تبرز حوة تحمل مسافة كافية.

- ٩ -

إن الأدبوية الأدبية الحديثة تقدم لنا كثيراً من الملاحق والامتحانات. وحتى نجعل ذلك يمكننا تصحيح البيولوجيا

هذا فإن معرفة النظام الأول قد يكون عاملاً مهماً لمعرفة النظام الثانوي .

وما يؤسف له أن هذه الاستقلالية المبررة للمناهج ، التي تتطلبها الطبيعة المعقدة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مخفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كافياً معرفة النظام اللغوي ومعرفة اللغة التي كتب بها العمل الأدبي علمياً ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبي عند هؤلاء الذين يدعون لأنفسهم - وباعتبارهم - حقوق دراسة العمل الأدبي من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدبّن أو يقلل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبي ما ، ما بقي أصحاب هذه الدراسة في منطقة نفوذ اللغة . بيد أن الذي يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيرياً واضحاً ، ومدمجة لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبي .

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تساق للتقليل من أهمية علم اللغة في الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم في النقد الأدبي ، وإنما كنكي بتوجيه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج النظامين في حالة انفصال ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين - كما ذكر بير ماثري في إصاف - لا ينبغي أن يخلط بأسر استعمال نظام لأخر^(٥٠) . ولحق أن علم اللغة يمنع الأسلوبية - بجانب فروائده الأخرى - عنصراً أساسياً ، وهو معرفة ميدان اللغة ومجالاتها ، وللمعارى القائم في تاريخ كتابة العمل الأدبي وعقله . وفي الحقيقة ، فإن الأسلوب إذا أمكن أن يُحدّد بأنه المعارف في مراجعة المعارف ، في صورة انتقاء بين الإمكانيات التعبيرية لنظام لغوي محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم إحتمال إمكانية الاستئناء عن معرفة المعارف والنظام لشرح هذا الانحراف والانتقاء وتوحيدها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور نستنتج في سر أهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين : واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتداد كل منهما على الأخرى .

وكما نرى عند فرسار وشيترو - وإلى حد ما عند داماسو أونسو - فإن الأسلوبية تعرض بمنزلة سيكولوجية ، تقبل - كمصود أساسي - وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الخارجى . فقولهم . وهكذا فإن التحليل الموائم لفعل أدبي ما يبيّن في غمضة «دراسات تناسلية بين الولود الأدبي وعائلته» سواء كانت هذه الدراسات محدّدة كثيراً أو قليلاً ، ولكن مثل هذا التحليل منطلي - دون شك - بأنفسار الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شيترو وعُدوجيه .

مثل هذا المفهوم السيكلوجي للأسلوب يمثل تفسيرياً خاطئاً في الروميكية الجديدة لمالفة «بوفون» Buffon الشهيرة القائلة بأن «الأسلوب هو الرجل نفسه»^(٥١) ، وهكذا يفترض ابتداء أن الخلق الأدبي فوضى وانصهار لحساسية ومزاج . وليس من الضروري التكرار في هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبي مثيلة ، لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه «هاكس» جاكوب Max Jacob «حول هذا الأمر عام ١٩١٦ في مقدمة كتابه Connet a des بوفون : الأسلوب هو الرجل

نفسه . مما يعنى أن الكاتب ينبغي أن يكتب بدمه . إن هذا التحديد تحديد صحى لكنه يبدو لي غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغة ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يغير بكتابات هي له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفاً للأسلوب . فلماذا التجشم لشقة إعطاء الأسلوب في الأدب تحديداً متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب في القنون المختلفة ؟ الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانب في برافى عبر أنوات مختارة . ومثلاً نجد عند بوفون يعم الخطط بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوباً ، لأن هناك رجلاً لا تلال يتكون الرغبة في فن إرادى هو فهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرغبة في إنسانية التعبير . (٥٢) .

هذا المفهوم السيكلوجي للأسلوب مسؤل عن طريقة في النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجامحة والشعاعية البيوجرافية منطلة في شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رفين لفظي أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة تزدى - ولا شك من ذلك - إلى حل العمل الأدبي وإذابته كموضوع جالى .

ولنح هذا السلوك الأسلوبى - كما نصح ليوشيترو في أواخر أيامه - يجب اعتبار موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفى للعمل الأدبي ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لاجاز عمل لى . ومن أجل هذا من الضروري أن يحل على المفهوم السيكلوجي للأسلوب مفهوم وظيفى مثيل لما يقترحه الأستاذ «هيركولانو دى كارفالها» Herculano de Carvalho من مفهوم يكشف عن نفاسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لفهم الأول : «الأسلوب هو المجموع الموضوعي من الملامح المميزة الشكلية المطروحة في نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع الرمابى النوعية للفعل الذى وكّد هذا النص خلاله»^(٥٣) .

ولكن ألا يريد - وراء واقع الأسلوب ولللامح الأسلوبية في النص - فعل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

وينطلق من تأملات «أورتيجا إي جامبيت Ortega y Gasset» حول قيمة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» في بنائها ، ومن ثم يخلط في عمل الأسلوبية «الأنا الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكونية للفنان واحداً من العناصر الأساسية في توليد أسلوبه . ويرد كارلوس بوسونيو : إن شخصيتنا لا تليق تستهلك وتنفذ في «الأنا الحميم» ، ومن ثم فإنها تستوعب - وأصر على ذلك - الأنا الاجتماعي الأكثر أهمية وكمياً « من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يبرز ما هو جمعي أو شيتي في القصيدة : العناصر السلبية مثلها مثل لغة الكلام في عصر أو حقبة ، وأيضاً اللغة التوعمية للجنس الأدبي المعطى^(١) . وتحت هذا المنظور فإن الأسلوبية تتجاوز التحليل المحض المتوافق للبدال والدلول ، وتستعيد بعداً عطيماً (غير متوافق) وأيديولوجياً ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبي .

● هوامش البحث

١ المصدر والمراجع

1. Cf. Stephen Ullmann, *style in the french novel*, Cambridge, at the University press, 1957, p. 3.

انظر أيضاً :

- A Stempoux, «Notes sur l'histoire des mot style y stylistiques». Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, XXXIX.
- Charles Bally: ya había publicado en 1905 un précis de stylistique (genève Eggimann)
- Charles Bally: *Traité de stylistique française*, 2^e ed., Heidelberg, Winter, 1944, t. 1, p. 6.
- وتعبد حدث تعبير إذا هو نفس للأثر في واقع اللغة (التي يشكل هذا الحدث التعبير جزوا متبا) أي حدودها إلمرية التي تسع بشيئة وعنده خلال وحدة الفكر التي هو تعبير منها ، وتخصيصه هو نسبة إلى هذا الفعل ، مبرزين ما يستبدلون به مصطلحاً بسيطاً وفقاً بتسنى إلى مفهوم للنفس
- Ibid. p. 16.
- Ibid. p. 18.
- Ibid. p. 19.
- Eugénio coeiru, *Teoria de linguagem y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, p. 105.
- Jules Maruzeug, *Précis de stylistique française*, 5^e ed., Paris, Masson, 1965, p. 16.

براي Bolelli يوضح في توزيع نتائج هذه الأفكار : إذا وجدت أحداث لغوية لا يمكن إعتزلا في اللحظة الحالية - بناء على كرونش Crones كيف يوجد ما هو غير شري بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كرونش لا يصل لتأنيق واضحة ، ولما يبدو فإنه يمتد الاستفهام بأن الحدث القوي يمكن أن يهيم كشيء خفيف من القن ، ويختلف في

ذات قد ولد وكيف أو حدد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضروري دراسة هذه الجوانب في الأسلوب ؟ لأرب في ذلك ! لكن الأمر كله يعتمد على البصيرة في النظر وعلى المنهج المتخذ . من الضروري الانطلاق من نقطة بدء هي تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وذاتية كاتبه ، إنما يجرى البحث عن دعامة في المعارف التي يتيحها علم النفس الحديث . وهكذا مضى في عمله عدد من النقاد تضرب لهم أمثلة : جان ستاروينسكي - جان بيار ريتشارد - شارل مورو . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لنفسية كاتب ما ، والمنشقة عن تحليل أسلوبى ، وبين الأسلوبية السيكلوجية التي تعتمد فقط على الحدس والاطمئانية ، يوجد بون شاسع . ونعتقد أن تطبيق التحليل النفسى في ذلك الميدان من الأسلوبية يقضى متضمناً توسيع وإكمال مفهوم الأسلوب المذكور عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أى مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرز الجمع غير الواحى لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلماح على بعض الأنفاظ والاستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسود في منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاغى ، وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات ... إلخ ، بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وإذا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التي يطرحها نص) عند تحليل نفسى أن يؤدى إلى إغناء وضبط لمفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشيء يحدث عند الاقتراب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . فأصول مؤلف أو عمل أدبي يرتبط في عمق بترتية محددة للعالم وللحياة ، وبخبرة اجتماعية وعقلانية معينة . والتحليلات الأسلوبية المقصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية في العمل الأدبي ، تعمل تلك العلاقات الهامة ، والإيماءات التي يستدعيها الأسلوب . وفي مقابل أمثال تلك الطرق للأسلوبية ، يعرض أريخ ليرياخ في عمله المشهور Mimesis^(٢) مفهومه لاشكاليا للأسلوب يحدد معنى كلمة أسلوب بالطريقة الخاصة التي ينظم بها كاتب ما الواقع ويفسره ، من ثم يحدد مهمة الأسلوبية في دراسة الدلالة الأيدولوجية والاجتماعية الكامنة تحت أى أسلوب . وبدلاً من العلاقة بين الأسلوب والملاحظة كما وجدنا عند شيتير تبرز عنده الرابطة بين الأسلوب والأيدولوجية من ناحية ، وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى .

وهناك موقف مثيل ، يحاول أن يخرجه أحد تلامذة داماسو ألونسو - وهو «كارلوس بوسونيو Carlos Bousoño» ،

34. Ibid, p. 400
35. Ibid., pp. 284-285.
- «دالماسو أرنسو لا يوافق» مثله مثل كرونشيه - على وجود اختلاف جوهري بين الكلام العامي واللغة الأدبية اللهم إلا في العبارة والدرجة .
36. Ibid., p. 31
37. Ibid., p. 405.
38. Ibid., p. 406.
39. Cfr. Dámaso Alonso, *Fanale de Antonio machado, cautele poetas españoles*, Gredos, 1962.
40. Charles Bruneau, «La stylistique», *Romance philology*, 1951, V.
41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة في :
Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.
42. انظر عرض هذا المذهب في الأسلوبية في كتاب :
Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory, *Linguistics and style*, London, Oxford University Press, 1964.
43. Nils Erik Enkvist, «On defining style», *Linguistics and style*, p. 49.
44. XXXI مجلة الريتال عام 1966 وفيها في المبدع بيلجرافيا وافية عن ثلاثة أعلام إليها
45. Pierre Guiraud, *Les caractéristiques statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.
46. إدراج إلى أعمال pierre Guiraud المجلدات السابقة إلى المجلد السابق
47. P. Guiraud, *Les caractéristiques statistiques du vocabulaire*, p. 61. Cfr. Gerald Antone, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, I pp. 56-57.
48. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, t. I, p. 891.
49. Ibid., p. I. 180.
50. Pierre Mecherrey, *pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, p. 16.
- في الواقع ، وإن يرون لم يهتم ذلك التأكيد ، بأن الأسلوب يترجم طابع صاحبه . وتضاربات المذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير متفصل عن صاحبه ، فهو شيء يتبنى إليه بشكل خاص ، اختلاف أفعاله ومصادره واكتشافاته ؛ فهذه الأفعال جميعها خارجة عنه ، بعكس أسلوبها .
52. Cfr. Cap. III, p. 102 (مقال) من نفس الكتاب الترجمة منه لثقال (قاله)
53. Gerald Antone, I, p. 28. راجع هاشم 47
54. José G. Herculano de Carvalho, *Teoria da linguagem*, Coimbra, Atlântida 1967, p. 303.
55. Erich Auerbach, *Mimesis : La realidad en la literatura*, México - Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1950.
- وحول منهجية أوريغياخ في الأسلوبية راجع إلى لثقال الله Aurelio Rancaglin الذي هو عبارة عن مقدمة للترجمة الإيطالية لكتاب Mimesis للنشر في (Tornio Einaudi, 1956)
56. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2a Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

- نفس الوقت ونعني الطريقة عن المثلث . وفي الواقع ، لقد واصل السيرة في هذا الطريق أبحاث كرونشيه الذين يسمون على أهمية معنى الكلمات بشكل متفصل عن المعاني والمثلث وعلى إمكانية الرؤية الفسوحية واللا أدوية المشبعة للتحليل ، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية ، انظر .
10. *Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica*, Napoli, Morano, 1965, p. 258
11. Texto incluido (...) نص ضمن نص (... «Los Discorsi di varia Filosofia», I (Bari, laterza, 1959)», y publicado en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traducimos وهو مصدر ترجمتنا
12. *Positivismo e idealismo en la lingüística*, Madrid, Editorial poblet, 1929.
- هذا المؤلف يتضمن عن Karl voelter, positivismo e idealismo en la lingüística.
13. Ibid., p. 92.
14. Cfr. René Wellek Y Austin warren, *Teoria literaria*, p. 219.
15. Karl voelter, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, C.S.I., p. 41.
- «تكتيك أي قصيدة وسيكولوجيتها يتطابقان مع تكتيك لمبدأ .
- راجع أعمال كارل فوسل في أي يلمح إليها كتلها .
- 16.
17. نفسه .
18. Leo Spitzer, *Linguística e historia literaria*, Gredos, 2a. ed., 1961, p. 16.
19. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays» in *langue et littérature*, actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des langues et littératures modernes, Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.
20. Leo Spitzer, *Crítica stilística e storia del linguaggio*, But Laterza, 1954, p. 67. 68.
- ترجمة طبعة جديدة لنفس الكتاب عام 1966 بنفس دار النشر تحت اسم *Crítica stilística y Semántica Storica*.
21. Leo Spitzer, *Linguística e historia literaria*, p. 51.
22. Ibid., p. 34.
23. Ibid., pp. 50-51.
24. Leo Spitzer, *Crítica Stilística e storia del linguaggio*, p. 51.
25. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays», *langue et littérature*, p. 27.
26. Dámaso Alonso, «Towards knowledge of Literary works», *The Critical moment. Literary criticism in 1960 s. Essays from the London times literary supplement*, New York. Torrcito, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 148.
27. Dámaso Alonso, *Poesía española*, reimpresión de la 5a. ed., Madrid, Gredos, 1971, pags 204-205.
28. Ibid., p. 205.
29. Ibid., p. 38.
30. Ibid., p. 204.
31. Ibid., p. 204.
32. Ibid., p. 399.

الشَّعْرُ

بين المقول الشعري والمفوض النفسي

الدكتور عبد السلام المسدة

■ ■ ■ للنقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفضل والمزية : يأخذ بعضه من بعض فيزركم حتى يجتنب القول الأدبي وراء القول النقدي ، وهذا الأمر يصدر عن المبدعين من الأدباء إذ يقدون نمط أفلام النقاد : من تمرس منهم بالنقد ومن هو في تساق مدرجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النقد استمدار للشموخ عسى أن يكون من القندار الأدب ستار على عجز النقد وعندئذ تتكاثف الحبيب بينك وبين المقول الإبداعي ويزيدك اضطرابا تجلر سن من البحث يظن أنها قوام العلم : في أنك ، قبل الإصداغ بحكم ، محمول على تبين كل ما سبقك إليه غيرك من أحكام .. ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميزة البحث الموضوعي ! وهل هذا الضرب شأننا اليوم مع الشائى .

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة نثقي سجون ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار ، وأوله المعطى التاريخي .

الشعري ، وقد حل مع أبيه طويلا منذ حداثه سنه تبعا لنقلات الحظلة الملية ، قطع كيانه بسمة الأفاق في البيئة والتفكير . وفي سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة ، فكان له ثراء في التكوين ، وغزارة من المعرفة ، وبداية إنتاج . وفي سنة ١٩٢٧ ظهر شعره مجموعا في المجلد الأول من كتاب زين العابدين السنوسي «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» كما أتى الشائى في نفس السنة محاضرة بتادى قداما الصادقية كان موضوعها «الخيال الشعري عند الغرب» . وفي سنة ١٩٢٩ حلت به رزية فقدان والده ، فعضلة تضخم القلب مما

فلقد عاش أبو القاسم الشائى في الثلث الأول من قرنتا بين سقى ١٩٠٩ و ١٩٣٤ في إطار تاريخي تميز بفترة ما بين الحربين والتأزم الاقتصادى العالمى. وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يروج تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تميز ببهوز بقطة الوعي القومى في المجتمعات المستعمرة .

وكانت ولادة أبي القاسم بالشائبة في الجنوب التونسي سنة ١٩٠٩ من أب أزهري التكوين ، زيتونى الثقافة ، تفرغ طويلا لحظلة القضاء

أما على صعيد الشخصية الخارجية ، تلك التي تجسد المواجهة القاطلة ، فإن أهم عناصر تكوينها وتبلورها في نفس الوقت عند الشابي إنما هو طابع الوعي الحاد :

فن وعي في سواء بواقع الأدب العربي في عصره وقد رآه مريضاً ، أو بواقع الأدب العربي القديم وقد تراءى له جافاً ، إلى وعي سياسي بواقع شعبه المذعن يرحل تحت كابوس المستبد ، إلى وعي وجودي هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري الممزق بين مقتضيات الجسم والروح .

• • •

انتمكت كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدياً خالصاً بطله ، صادقاً بعبيره ، عنوانه الطبع الأصيل ووجهه تحت ما في اللات الموجهة ، فكان أديب التعبدى للأغماط الزلقة بغية إقامة دعائم القم الحق ، وكان أدب الرضخ للحلاق . غير أن فاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المعلومات الخارجية للمعلومات الداخلية ، قد طبع كل ذلك أدب شاعراً بالتأزم فكان متعلباً بروايد المأساة وإذا هو صورة للتمزق والصراع .

• • •

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسي ينكسر معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية . فهو إذن حال نفسية انكسارية تنبع من نقص تجربة ذاتية وأمية أو غير وأمية ، فالتمزق تجربة جازمة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية ميتاً نصيباً يعلى أدبه بروح وجودي فيصطبغ تعبيره عنه بالمرأة للأوسيو بما كان للتمزق من يستحيل مولداً خلاقاً لولاه أن قوة محرقة تسجر الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليخرج من حالته الكائنة ومآله الصالح بما يصور عادة نمطاً من التجارب الإنسانية ، فإذا بالآثر الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع .

ولدور هذه الظاهرة النفسية التناسلية - كما تلهم بها أنساق الصياغة اللغوية ضمن نسج البناء الشعري - في أغاني الحياة على كرح لنائ محواره : عاطلي وجداني ، وتأمل فلسفي .

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشابي الوجدانية وتأويلها ، والسبب في ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة في هذا المقام ، فالمرصوع ظل يفتقر إلى شهادات وثائقية ، ولا شك أن أبرز ما تبين من سمات شخصية الشابي قد جعل الشاعر ضئيلاً بنفسه على الآخرين ، قسياً عليها في كثير من الأحيان ، ثم إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية المدالة على مدى صدق التجربة وحسوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتعارفة في النقد الأدبي ، فغاية ما يرى إليه الناقد أن يقدم الأثر الفني على نصاب المظهر المصاغ ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وفيها ما لم تقم في النص المظهر شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسج القول إلا نفاث بالإنشاء النفسي ، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفاً نقدياً فإن ذلك تعسفا يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيجذب به عن قبله .

اضطروا فناد إلى مستط رأسه تشده العائلة . وفي سنة ١٩٣٤ توفي الشابي وهو يستنسخ ديوانه «أغاني الحياة» إعداداً لطبعه .

• • •

فأول ما يفت عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابي عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن ، وهذا ينجر عنه طبعاً قصر في حياته الأدبية على الخصوص ، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشابي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السن . أولاً محاولات فيها مدٌ وجزر ، وآخرها قطع ظرفي للانبثاق الصحي الذي حل به . فالسنوات الثلاث قد تنقل إلى خمس أو ست في الحساب .

على أن الاستطراد الموضوعي لحياة الشابي باستطاق الوثائق التي أرشدت له تأريخاً وطاقياً ، وكذلك الاستطراد النقدي باستطاق أدبه ولاسيما شعره بالنظر الباطني بمكان من استجداء بعض المعلومات التي انبت عليها شخصية الشاعر ، وأول تلك الميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية (الموهبة الشعرية) فلقد تجلّى نصيبه الشعري المبكر بقصيدة قلها سنة ١٩٢٤ صاغها ولا يدرك تمام الخامسة عشرة ، وطالع هذه القصيدة :

أيها الحب أنت سرّ بلائى

وهـمـومى وروهمتى وهـمـائى

كما تجلّت موهبته الشعرية في غزارة الإنتاج الشعري والغنائى عموماً وهذه الغزارة نسبية لا محالة ، لا تترك إلا بأن يقاس استجابة كيميا بالمدى الزمني المحدود الذي قبل فيه .

ومن المعلومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة ، تجل ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميالاً إلى استكمال ثقافته الفصارية في التقليد ابتداء بركائز المعرفة للتجدة ، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحيدوية المعرفة وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربى كان له منها معين وافر غلى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية . على أن قوة الإرادة عند الشابي قد تجلّت أيضاً في مجال المغالبة : مغالته لمعارف المجتمع ، ومغالته لمعارض الداء الذى كان يكسر من جناحه الشعري ليشده إلى أرض الرتبة واللون . ولتائق شعره براهين من المعارف التي قصمت جبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلما تجلّى له الزيت في الناس قارعهم ، وقارع زيتهم في ضرب من التحدى لا يصمد له إلا ذوو العزائم الحليد .

إلا أن هذه الإرادة قد كانت تتجاوزها من طرفها الآخر حساسية فياضة لهاها العصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر . والحساسية وإن كانت قاسماً مشتركاً بين الشعراء بل بين أفراد الجنس الأدبي ، فإنها إذا اجتمعت عند الفنان تفاعلت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السعادة والشقاء يتزاحم الشاعر بينها في دوران ذبلتي . وهكذا كانت السمة المميزة لأغاني الحياة الإحساس الشعوري الدقيق ، والوجدان العاطفي الزفير ، وإليها تنضاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صوراً طلق منها ينسج صور الأحلام أو صور المقتضيات المهرمات في نفس اللحظة .

وعندئذ تتجسم الأصداد في ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة على كفى الصدر والعجز :

يا سلاف الشؤاد يا سَمَ نفسى
فى حىاتى يا شدى يا رعائى

هكذا تشتد ضغوط المتناقضات ، وإيلا من المتناقضات على إحساس الشاعر وكيانه الوجودى ، فتضجر نفسه فى الحب تنجرا متأزما ينتج بها منحنى للأساة القائمة على التناقض يذب فيه الشعور بالحيف والحرمان ، فيصور الشاعر بأساة زواجه وانشطاره تصورا انتحاريا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تزقت حتى صدمت كأم انصهرت في بركة الألم فروضت عليه حتى بلغت بصاحبا روحا من التجلدهم إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نزوات الرومانيين . ولعل ذلك الإنصهار بالغ لفته في قصيدة « صولات في هيكل الحب » التى تتألف على فنى « أغاني الحياة » معلما من معالم التقوى بالخصوصية من حيث انصهار الصوغ الشعرى ، والتصوير الإيمالى ، والمضمون النفسى رجات على الشعر القائم مستوفية حتى العمود الخليلي في بحرهما وقافيتها وتوحد رؤيتها ، حتى لكأن أبياتها الالائية والسئين قد أغرقت إفراغ المقلات .

وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائى تهيج مزجا من مناجاة الحب واستلهام الطبيعة فتدرب بذلك من الانشاء الرومى ، أما مدارها الفاروسة بين الواقع والحال لأنها ذات نزوع مجردى فيها سعى دؤوب إلى التماسى عن الكون المادى نحو نخل المطلق . ففى على هذا النحور من الاستلهام كاستلهم شاعر على أوتار شاعريته المرحية ، منها فنه ، وبها نشوته ، وبين الإبداع والعمرة ابتالات من اتخذ الحب إلها ، والغناء معبدا ، والشعر دهاء وتسبيحا .

أما غرة استزاج القوم اللوى بالقوم النفسى في هذه الملحمة - على حد ما بدا لنا - فتتمثل في تنازع كل من البنية والحركة داخل صياغتها . وهى ظاهرة قليا تتطافر في الفعل الشعرى ، لأن القول النفسى يجتج بطبعه إلى الغلبة : إما غلبة البناء على الصبورة أو غلبة الحركة على التزكية القارة .

فكيف السيل إلى لك ورباط هذا النسيج الشعرى وتخليص سداه البنائى من سلمته المتشولة ؟

تلك هى وظيفة الاستنطاق النفسى طبقا لمقولة القراءة الإبداعية مما يصير النقد إنشاء والتشريع بناء .

• • •

تنتطق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإيائية . والإيائية قالب لنوى يكشف عن حال نفسية هى حال التفكير والحزم ، ولكن هذه اللوحة الإيائية قد صيغت على مشهدين متوزعين هما الكونان لبنية هذا المقطع الاستهلال ، وقد تفرد أولا ببيتين :

١ - علبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحمن كالصباح الجديد

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفى من خصائص عالم الوجدان الإنسانى وأن التجربة العاطفية هى بالتالى من مقومات الإنسان السوى وجب أن نرغب عن البحث في مدى صلتك التجربة الغرامية في حياة الشاعر وإن ما يهيمنا بالدرجة الأولى إنما هو التصوير النفسى للتجربة الوجدانية في أغاني الحياة وهو تصوير يتلون بسمة الترقى الوجدى المر . ومهما يكن من أمر فإن ديوان « أغاني الحياة » يصور لنا بطلا ذاتيا عاش تجربة عاطفية عميقة بامت بالفشل بوجت الحسية في ريعان شبابها ، فطعن الحب طعنة قوية مزقت وجدانه ، وأذابت قلبه حزنا على فراق فقيده التى بكأها بكاء مرا في قصيدة « هائم الحب » :

فى البليجى

كسم أناجى

سمع القير بخصات نجى وشجوى

لم أصحى علفى أسبح ترويد أنى

فأرى صوئى فريد

فأنادى

يا فؤادى

سات من تهوى وهذا اللحد قد فسم الحبيب

فابك يا قلب بما فيك من الحزن الملبى

ابك يا قلب وحيد

ولا يسع الناقد الأدنى إلا أن يرى في هذا النص الوجدانى ثنائية ذات بعدين : بعد إيجائى من حيث تصوير شحات الملاكات الشعرية الخالقة ، وبعد سلبى في ذاته لما فيه من قواعده مأسوية . هذا الأزواج هو ذاته عاد ظاهرة التناقض التى نحن بصددتها : فالحب في أغاني الحياة طاققة عمركة أثرت العطاء النفس على حساب الكيان الوجدى ، لأنه يصدر عن نفس واحد واتجاه واحد : اتجاه الحرمان ونفس التظلم . وعلى هذا التقدير جاء القول الشعرى متجدا في المفرد النفسى ، وهو ما به قوامه ، لأنه قد زكاه قنا من حيث يتقمه حقيقة .

ويبلغ التناقض الفجائى في الأزواج حد المارقة الصارخة في قصيدة « أيتها الحب » حيث تشكل شبح العاطفة مصدرا للشقاء تحكم به الإرادة الأزلية على الكائن قضاء وقدر :

أيتها الحب أنت سسر بللى

وهومى وروغى وعنائى

ونحرلى وأدغى وعذائى

وسفائى ولوعى وشقائى

ثم يزل معينا للوجود ومبطلا له وعلة ، به تستقيم الحياة شرعيا :

أيتها الحب أنت سسر وجودى

وحىائى وهزائى وإيائى

وشعائى ما بين ديجور دهرى

وألفى وقسرى ورجائى

٢ - كالماء الصمغوك كالليلة القمراء

كالمورد كاستسما الوليد

وانبى هذا المقطع على خطاب يجرى المجازة لأنه غير ذى موضوع تبليغي، إذ يعتمد الوصف المطلق، فكان خطاباً وجدانياً ذا مهجة غنائية، فأما المترجم إليه فخطاب هو ضمير الخطابية (أنسى)، حلّ محلّ الرمز لمقعد الجسر بين الملقوط والوجدان، فثبناً مثلاً المصداق المرسى يمتنفس الشعور. وسرى كيف، يتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة في نفس الوقت. أما البعد الرمزي في هذا الضمير فيستلزم تحولات دلالية يتوزع بموجبها - خلال المرات الأولى والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معنوية منها الحبب ومنها الحبيب ومنها الإله المقدس.

أما مضمون المجازة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تداخلت فيها محصلات الحواس وتقديرات القيم المودعة في مخزون الذاكرة الإنسانية، وهو ما ساعد الإيهام الرمزي على استيعاب مشامين الدلالة داخل منطوق اللفظ.

ف (الطفولة) - رديف الدواعي - تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقبلها حاسة اللمس بعد حاسة البصر، و(الأحلام) صورة الأمانق من قبدي المكان والزمان، و(اللحن) نشوة الحس السعسى، و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق، أما في (السما) فيزدوج التالي مع إبصار (الصمغوك) كما يزدوج في (ليلة القمراء) الضياء والألمس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر، وتتلفن دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (إبصار الوليد) من براعة بما كان في (الطفولة) من وداعة.

ولكن حركة الإيهام تشرع ببطء من التضمين الدلال تتحول بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصريح إلى سعة التقدير: فإذا قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع سمما ولسا، وإبصارا وشمًا، فقد اختفت من التشابه فواعل حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق في الحركة الشعرية، فهي الحاسة المتأدية، والأربع لأخرى متأداة، لأنها مقصد النداء، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلاكي: (علبة) ذاك الذي من سجل حاسة الذوق قطعا.



ثم إن هذه البنية الإرجاعية التي قام عليها البيتان المثلان لمشهد الطفولة ضمن لوحة الإثبات قد انسجبت من مستوى تظافر المنطوق والمندلول إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة، وتظافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى. فأما الذي ينعطف على المنطوق والمندلول فهو تحول البنية الإرجاعية إلى تجميع صوقي سيطرت فيه سلسلة من التناثبات المتوازية أهمها الكاف المستأنفة التي غطت كل مصراع مرتين فأصبحت للمصارع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازاً اكتمالاً مثلث صوقي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد كاف (الصمغوك) بين كاف التشبيهن. وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازي ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجوع الصوقي في حاء (الأحلام) واللحن (الصباح) ليستقر في (الصمغوك) حلو عاد الكاف السابقة.

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المندلول فيتحوّل النسيج الصوتي إلى تلمع إيقاعي على جاد ما يتحول البناء إلى حركة.

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على أبسط الأعطاف النحوية، إذ هما جميعاً جملة اسمية بسيطة، ولكن توزيع محورها قد انعكس بحيث تقدم الخبر، وتوسط المبتدأ، ثم تلاحت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متملك بالخبر المتقدم. وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوي الجرد وتوزيع أجزاء الملقوط على النسق التركيبي المصاغ. على أن هذه البنية التوزيعية للمقلوبة قد وفّرت للقالب اللغوي قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الانطلاق ثم تلاحت البنى الفرعية المتجانسة في ضرب من التواتر الإيقاعي.

ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعري فليتخيل مجيئ البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة:

- ١ - الخبر فالتلمات فالمبتدأ،
- ٢ - المبتدأ فالتلمات فالخبر،
- ٣ - للمبتدأ فالخبر فالتلمات،
- ٤ - التلمات فالخبر فالمبتدأ،
- ٥ - التلمات فالمبتدأ فالخبر،

وكلها محتمل، لوورد عليه التركيب لماكان فيه نقض أو اعتراض من الوجهة النحوية، ولكن وقعه الشعري غير الذي حصل على الترتيب المصاغ.

فهذا المشهد المطلق ضمن اللوحة الاستهلاكية التي هي لوحة الإثبات قد جُسم، ببنيته، مفتاح الملحة الشعرية من حيث كان قادحاً لشراوة الحركة الشعرية التي تشد أوتار هذه «الملحة». أما المشهد الثاني ضمن اللوحة نفسها فيستغرق الآيات الثلاثة الموالية:

- ٣ - يالها من وداعة وجهال ... وشباب منعم أملود
- ٤ - يالها من طهارة بحث التقديس في مهجة الشق العنيد
- ٥ - يالها رقة تكاد يرف الورد منها في الصخرة الجملود

تمثل هذه اللوحة على صعيد البنية دائرة استفهامية وعلى مسار الحركة تحولاً من أسلوب الإثبات إلى صيغة السؤال ، والظاهرتان كتابتهما واقتناعاً - كما تبيناً - بين مفرقين يؤثرهما ضمير الخطابة .

وبين لحمية البنية وسدى الحركة تتسلل مداليل المضمون الشعري ، فإذا هي تحسّس اليقين عبر متفاد الشك إذ يدور الأمر على تساؤل يتنقح كنه الحقيقة الوجودية التي لهذا الحبيب الخطاطب . وعلى هذا التعبد جاءت الدائرة الاستفهامية احتلالاً بين طرفين : إلهامه الجمال في الميتولوجيا اللائقانية ، وملاك السلام في عقيدة الكعب السّابّوية ، وعلى أي الصورة جاءت فالمتنى واحد : إعادة الكلال المثالي بتفجير للمعجزات في قلب الحرم شيباً ، والشفاوة سعادة وحبراً .

كل هذه المضامين قد سكبت في قالب من الصّوغ اللغوي تراكبت فيه أنسجة البناء العروضي بهيمات الإيقاع الصوتي في توازن متدجج حكيم ، فأولز الاستجامين ظاهرة التدوير التي جاءت عليها كل آيات هذا المقطع الثلاثي ، وهو ما تحتت به لحمية الرّصال في البث الشعري ، كما كمل تعاقب البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى . وقد فعل هذا الاستجم الإيقاعي فله في استحكام الاستجم التّفصيحي حيناً صمّح للصفيرة الصوتية البروز المتواصل عند تلاوة الآيات .

فالصوت التوليدى في البيت السادس من القصيدة - منطلق هذه اللوحة - هو السينّ في (فغيس) ببرز فريدا ثم يزدوج في كل من السابع والثامن بواسطة (المصول والتعيس) من جهة (والفردوس والسلام) من جهة أخرى ، ولكن حماد الصفيرة الصوتية يتحول في البيت الوسط - الذي هو السابع - إلى حرف العين المُحسّس في (تعيس) والمصول والعالم والتعيس والعيميد) مع معانته للسينّ في (المصول والتعيس) بتناظر مقولوب يطابق ومعانته الدالال للعين في (تعيس) والعيميد) . ثم يقلص حرف المعك في البيت الثامن فريدا كما ورد السين في السادس ، فتجلى عتشل الصفيرة الصوتية في شكل حمزة عروطة الطرفين .

إن مبدأ الارتكاز الصوتي في الحياكة الشعرية مبدأ قاعدي رهم ما قد يبدو عليه من اوستاسية الوصف ، والقول بتوارد النغم الصوتي ببلغ توليدى من الضوابط التي - وإن بدت مشككة - فإنها غير مضطلة من سيرنا ترابطها واقتصادنا في استنباطها . ولئن سهلت معانبة الصوت المولّد فقد يكون من اللدال الاحكام إلى الصوت الغالب ، ويكلى - لضرب الشاهد - أن نلاحظ غياب القاف طيلة الآيات الثلاثة المكونة للوحة الثانية ، ثم تبين تصدورها في اللوحة الموالية ، حرفاً رئيساً رابطاً لأنسجة الإيقاع جملة :

- ٩ - أنت ... ما أنت ؟ رسم جميل
- عبقري من فنّ هذا الوجود
- ١٠ - ليك ما فيه من غموض وعمق
- وجسمال مسقّس معبود
- ١١ - أنت .. ما أنت ؟ أنت فجر من الحر
- نجليّ لسفلى المسمود

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البث الشعري من متظروين ، أوّلها استبدال الطاقة التضمينية في الفعل اللغوي بالطاقة التصريحية ، ذلك أنّ الإيعامات المتراكمة في المشهد الأول قد خلقت قدرة تجميعية في الدلالة اللغوية انطلقت لسان الشعر بالمضمون الذي تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى ، ألا وهو «الجمال» ، أمّا التحويل الثاني فيصطل على مستوى الصّوغ الأدائي وذلك بالاتضات من بنية الخطاطب إلى بنية الغائب ، ولهذا الألفاظ قيمة إرجاعية لتتفق بما تخلل المشهد الأول من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا ، وله أيضاً وقع من التزبد عبر عملية التجريد ، وذلك بواسطة ضمير الشأن . ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويل مع مضمون الدلالة الذي يقوم على تخليص خصال الكلال في الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز ، وبذلك يلتقي من (الوداعة) والجمال والشباب والرفقة والطهارة (ما يتصهر معه الطبع القطري والفضيلة الاخلاقية ، وفي كل ذلك تحتج خصالات الحواس وإدراكات الوعي مع اوتراح الصمير الأخلاق :

ومن تجمع خصائص الكلال تولد طاقة تنجير المعجزات فيصير العنيد الشقي - رمز المبحود - مذمتاً ورواً ، ويتفجر الصخر - رمز الصلابة والقسوة - بما يبرز رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد . على أنّ الصّوغ الشعري في هذا المشهد الثاني قد حافظ على نمطية الإيقاع وذلك بجناصيتين نعميتين ، أولاهما التوارد المقطعي الذي تمّ تكرار نداه التصجب (ياها) في طالع كل بيت ، وهو صورة تواضعي تواتر كاف التشبيه في المشهد الأول ، والثانية عقد ظفيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفرداً ثم تقلص تواتره في البيت الموالي فجاء ثانياً يوازيه حرف الراء مفرداً ، وحرف القاف مضمّفاً ، ولم يكن أحد منها قد ظهر في البيت السابق ، وعند البيت الثالث تختفي العين وتتجمع القاف مضمّفة ، وتكاثف الراء في تواتر رباعي .

وهكذا بمجمل تراكب صوتي في شكل متدرج أميمه صفيرة صوتية تتصاع معها نغمية الوقع الشعري مما يبيح القول بأن حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على تسجيح الأصوات المولدة للحركة الإنشائية .

• • •

تلك إذن اللوحة الأولى بمشهديا وهي - كما أسلفنا - لوحة مدارها الإثبات من حيث هو عمق نفسى تجلوه حياكة لغوية . وقد عقد بين طرفيها الضمير المولّد للرمز الشعري والإيعام التصيري : (أنتي) وواضح كيف أنه أطلق شرارة الصّوغ الشعري ثم اختفى ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتى لكانه أمارة التفصيل البنائي في هذه القصيدة ؛ وسدى أيضاً أنّ هذه اللوحة التي تستوعبها آيات ثلاثة متتلف قيل عودة ذاك الضمير ، أمّا آيات هذه اللوحة فهي :

- ٦ - أي شئ تركه هل أنت لئيس تهادت بين الورى من جديد
- ٧ - تعيد الشباب والفرح المصول للعالم التعيس العيميد
- ٨ - أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض ليحيي روح السلام العيميد

١٢ - فأراه الحياة في موقن الحسن وجعلني له خفايا الخلود

فالعبرى والعق والمقدس والقلب واللوطن، كلها دعائم النعم الإيتاعي حيث يتظاهر التوليد الصوتي - على الأبيات - مفردا فثقى ففردا بالتوالى. فهذه الملاحظة البائية تؤاخذ الملاحظة الحركية من وجهين .

الأول وجه المضمون ، ففى حين دارت اللوحة الأولى على الإيتايات والثانية على الاستمرار ، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج منها؛ إذ هى قائمة على التردد بين التساؤل والجزم ، وهو حلقة من التراجع بين الشك واليقين ، فتعكس توجّجات التذبذب صورة المكتنئين السابقتين من المداليل الشعرية . أمّا الوجه الثانى من الملاحظة فهو توارد اللفظ المفتاح الذى هو ضمير مخاطبة بما يربط نسج البيت اللغوى ومدّ الإفشاء النفسى ، وهو فى توازنه وتوزّعه يمسّد نخط التأليف بين حقيقة الإقرار وواقع الاستمرار : (أنتا أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...) وبين سماء الطرز اللفظى تقوم معاهد الصوت ، فتتاهم نزلات الحروف بين (الجميل والوجود والجمال والضمير والتجلى) فى صيغته ، مثلاً يتداعى صوت اللثمة من ليم فى (الغموض والعقم والجمال والمقدس والمعمود) بعد أن حرّكه منذ مطلع البيت الاسم الموصول الآخر . ولا يترامى طرف المقطوعة إلّا ويكس (الخلود) رجاء من صوت (الحفايا) .

ومنى ولجت إلى عززون المضمون الدلائل ، وتقيّت بناه ، ألفتته مكاشفة لضموى الضمير الرامز (أنت) على مرحلتين تستغل كلتاها بيتين من اللوحة الرابعة ، ففى موجة البيت التاسع والعاشر ، يتركز الضمير على تحويل الضمير رمزا للخلق الثفى وصورة للإبداع المطلق ، وجاء ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان - وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ - ومركزا على تجاوز الإدراك ، سواء صوب أفلاز الوجود أو مفسداته ، وأما فى البيتين المواليين فإنّ المغزى يتركز على تحويل الضمير رمزا للإلهام السحرى وصورة للوحى الشعرى .

* * *

هكذا تكتمل فى القصيدة دورة من دورات المدّ الإنشائى رأينا فيه لوحة الإقرار ، فلوحة الاستمرار ، فلوحة التذبذب بين هذا وذاك . وكل الدورة بمجملها الثلاثة تتحوّل ضمن بناء القصيدة زكّنا جتز عليه فيض الشعر - فى ضوئه اللغوى وإضاءاته النفسى - تأهبا لانتلاق حاسم ترقاى .

ويتطابق الصوغ الشعرى فى بث مستغرق مداه خمسة وعشرين بيتا نجيّ كالفضل التراكيب ، بناؤه دارى ، ويتعاضد مع أطراف القصيدة عضوى ، ويتزكّج على تفصيل يغنى تفصيل كامل القصيدة ، وسنبيته .

أمّا مضمون هذا الفصل الممتدّ بين البيت الثالث عشر والبيت السابع والثلاثين فهو صميم المناجاة المباشرة للمنته ، قدّم الشعر لها وأخّر فى اللوحات السابقة حتى قبض على اعتبائها قبضا قاطعا .

ولا يلوّتا ما أوضحا . من مبدأ إرتكاز الصبغة الإنشائية فى «معلّقة» الغابى على دعائمين : اللفظ المحرك المهم فى بناء الكلّ ، والصوت المولّد للوقع فى بناء الجزء ، وتلقّى باللفظ المفتاح - ضمير الخطابة (أنت) - من حيث هو الكلمة الفارقة الرامزة بوحى التى ستفهم بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوّل إلى مشهد رباعى متوازن . وأول مشاهد فصل «المناجاة» :

- ١٣ - أنت روح الربيع ، تختلّ فى الدنيا فتتفرق رائعات الورد
- ١٤ - وتبث الحياة سكرى من العطر ويدوى الوجود بالتفريد
- ١٥ - كلما أبصرتك عيناي تمشين
- نخطو موقّع كالاستشيد
- ١٦ - عفى القلب للحياة ، ورفّ الزهر فى حقل عمرى المهدود
- ١٧ - وانتشت رومى الكتيبة بالحب
- وغفّت كالبلبل العرّيد

هذا هو مشهد «الطبيعة» فى ملحمة الغناء الوجدانى ، والسرّان مداره خفى الذكر : تقرأ الربيع والورد والزهر والبلابل فلا يرد على صممك إلّا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها - ويبدء الطاقة من التضمين الدلال تماقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط . وتلك العناصر هى الأنا والامت ، فأما الأول فيستأثر والطبيعة ، وأما الثانى فصورته الربيع ، ثمّ يحلّ الضمير المخاطب من الأنا المتكلم حلول الربيع من الطبيعة ، فيترسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عناصره إلى زوايا متناظرة : فها الشاعر يدعو الحبيب ويلذّب فى الطبيعة ، وفيها الربيع يحى الطبيعة ويؤاخذ الحبيب ، ويبقى التداخّل ممتدا كالرجع للصدى : أن يحلّ الحبيب فى روح الشاعر حلول الربيع فى جسم الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذى العلاق السفغوية تتوى صور امتزاج الحواس والملاذك ، مبعثا أنفاس الحبيب لهم السواكن فيحرك القلب ، ويتنبّه للسان ، فيخطط الغناء بالحسن على حدّ اختلاط النظر بالورد ، والشم بالنظر والسمع بالأناشيد .

ومثلاً تحرك المشهد بدع من اللفظ المهم (أنت) فقد أذهن طرزه الشعرى إلى اقتفاء الصوت المولّد الهاكى وهو هنا حرف التكرير الذى تتجاوب به (الروح والربيع والرائحات والورد والسكرى والعطر والتفريد والإبصار والإرتاق والزهر والعمر والجور والغرّيد) .

ويعود الضمير المحرك ليلقى دائرة المشهد الأول ويفتح دائرة الثانى على امتداد متطابق فى المدّ الشعرى إذ يشكل الأول فى خجاسة البناء :

- ١٨ - أنت تحيين فى فؤادى ما قد
- مات فى أسى السعيد الفقيّد
- ١٩ - وتشيدى فى خرابب رومى
- ما تلاشى فى عهدى المجدود
- ٢٠ - من طموح إلى الجمال إلى الفنّ
- إلى ذلك الفضاء البعيد
- ٢١ - وتبين قلبه الشوق والأحلام
- والشهود ، والهوى ، فى تشييدى

على أن خصوصية الأنتحام بين المقووظ والخصوس وما تستتبعه من تشاكل الإنضام النحوي بالبيروث النحوي ، ثم ما تحويه من تراكيب البناء المحكم مع الحركة السائرة ، كل ذلك قد أدركه سَمَّ الفصل الشعري من أعل مدارج التسلسل في البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد تحت الشاعر من شاعريته ما به صير الموجود فاعا ، والفن خلقا ، وخلق خلقا ومعربدا ، فحول الواقع إيداعها بتحول الكلام دشوا ، والرؤية استلهاها ، والإنضام أشدودا ، والخطو رقصا قديما .

ومن إحكام البنية الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقيه من معادلة جاءت على وجهين : مضمونا وصياغة . فاعا على صعيد المضمون فقد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلا ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأدبي فقد تواصلت سيطرة الصوت الحامكي الذي رأيناه في (الإشادة والتلاشي والشرق والشدو والتشديد) فتلقاء متضافرا على نفسه منذ البدء إلى إتمام معناها (الانشودة والأناشيد والشباب والشدو والتشديد والأناشيد والشيء) فضلا عن فعل (شب) و (وشح) .

إلا أن الومس النحوي الذي عماد على الصوت الرابع إلى المشهد السابق قد تولد بتصاحب إيقاع طارئ ما بالقدروج حتى افرد في آخر المشهد بالإلغام الموسيقي ، فوصل إليه في (القصيدة والأفق والرقعة والقوام والوقف والقعود والموقع) بعد أن تصادفه في (يرقص رقصا) .

وحسب السمة الإنشائية في هذه المزمرة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منقطعا نوعيا بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب للدلول على الصاع ، وتحتل هذه الخصيصة في التزويد الذي يستند إلى خلق الزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الأزوداج المتطابق في المادة اللغوية أو من ضروب الأزوداج المتناظر في الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الأزوداج متكافئا - يلامس فيه الثاني الأول - أو كان أزوداجا متزاوجا .

وبهذا التوزيع الثنائي للقضي ضمينا إلى تفصيل رباعي تبرز جملة من الثاني منها في مقام الأزوداج المتطابق لغويا : (أنشودة الأناشيد ، فذاك إله الفناء ، شب الشباب ، يرقص رقصا) . ومنها في مقام الأزوداج المتناظر في الدلالة (إله الفناء رب القصيد ، شدو المحوى وأغاني الوجود ، أوزان الأغاني ورقة التفريد ، وطن حلو التشيد ، وصوت كرجع ناي) .

ولو زعنا ذلك بحسب التكاثر أو التزاوج لثم لنا التصنيف الرباعي الضمني .

• • •

هكذا نصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة « المناجاة » :

٣١ - أنت ... أنت الحياة في نفسها السامي . وفي سحرها الشجي الفريد

٣٢ - أنت ... أنت الحياة ، في دقة الفجر في دوق الربيع الوليد

٢٢ - بعد أن عاقت كآبة أيامي

فراؤي وألجمت غفيريدي

إن هذا المشهد الثاني من فصل المناجاة هو مشهد الحب يأتي بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولد العاطفة فتذكي معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلا تنفخ في الشقاء روحا من السعادة تتكاثف فيها صورة الجمال ونشوة الفن ، وللبند الحرة . على أن هذه الضغوط المتجمعة من القدرة التحويلية هي التي تبلغ حد الكثافة فتصير طاقة الإلغام الشعري ، وعندئذ ينطلق من شياطين الشر الأخرى الألبكم .

ويذهب أن يكون نسج هذا المشهد كتلا من الثاني المتضادة تصاغ عليها الدلائل المتوازية المتضادة ، فتجد الإحياء قبالة الموت ، والإشادة حيال التلاشي ، والإشاد حلو الإلغام ، فيكون استرمال المعاني بمثابة الحركة الدورية يتوالى فيها الموجب والسالب كالأبدال إذا حضر الواحد احتفى الثاني .

والذي يزيد الحركة الإنشائية تنقذا وإطرادا تراكيب الإيقاع النحوي على نخط للزدوجات ممّا لا يدع شكّا في فرضيتنا التي صادرتا عليها ، وهي ارتكاز النفس الشعري على الصوت المولد للحركة التنيمة ، فاقرن الأسس بالسعيد ، والإشادة بالتلاشي ، والرقعة بالشوق ، ثم الشدو بالتشيد ، وانغم بما يتكاثف في البيت الأخير من همز في (الكتابة والأيام والفؤاد والإلغام) بعد أن أن تصدّرت به أداة المصدر الداعلة على الفعل .

ثم بطل المرقق الثالث على طالع اللفظ الراسم لكل المشاهد :

٢٣ - أنت أنشودة الأناشيد فذاك إله الفناء رب القصيد

٢٤ - فبك شب الشباب وشده السحر وشدو المحوى وعطر الزود

٢٥ - وتراءى الجمال يرقص رقصا

قد سبّا على أغاني الوجود

٢٦ - وتبادت في أفق روحك أوزان الأغاني ورقة التفريد

٢٧ - فتبايلت في الوجود كلحن

عبقري الحبال حلو التشيد

٢٨ - عخطوات سكرانة بالأناشيد

وصوت كرجع نسي بسميد

٢٩ - وقوام يكاد ينطق الأخان في كل وقفة وقعود

٣٠ - كل شيء موقع فيك حتى

لفسة الجيد واهتزاز التهود

تغلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد « الفن » الذي يصور انصهار الشاعرية المبدعة في رمز العاطفة الوجدانية . ولذا الانصهار مراتب وتجليات تدرجها أعضاء الحس غنى العين في هذا الرمز للمهم المحي جالا مطلقا يتزاوج بين السكون الساحر وحركة الرقص الأعناذة ، وتوسع الأذن أوزان الفناء وواقع التفريد ، ثم تستشقق النفس عطر الزود فينبذ الحبيب بمجم الأحاسيس يستقي منه الحب معين ما يلهمه في كل عوالم الوجدانية .

فجاء الخطاب مباشرة يلقي التساؤل والتردد ليستقر على منبر التأكيد الجازم ، والتجاور المنصهر .

وما أن تدخل صميم هذه الحركة الثانية حتى تتبين داخلها أدوارا متعاطفة هي ذاتها وأردة على أنساق متدرجة : انبسطت الطبيعة فاخطف عليها الحب متساوقا مع الفن وإذًا بالمشاهد الثلاثة تتحول مقفزا بحفز عليه الصرع الشعري في عبوه ، فينبأ له منه اندفاع يرغم بعده في مسح القول الإنشائي للتدفق .

ثم تلج للمشاهد الذي هو كالحوض المتلطف الحركتين متعاقبتين فلتقاء هو أيضا متطويا على حركة داخلية تجري بحري الحركتين الكبيرين بما أنها تحتل إلى نفس الاستدراج : تبيق حفز فارتقاء ، وقد تجلج ذلك في انشطار المشهدين إلى نسقين ، استوعبت الأول الأبيات الأربعة الأولى (٣١- ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخلية . أتت ... أتت الحياة ، وهو ارتكاز على اللفظ المرحي لتوليد القفزة الإنشائية ، والذي دعم هذا التحفز والمراودة تماثل الأبيات إذ كان جلها مدورا ، بالمعنى العروضي ، حيث يدانل العجز من البيت صدره . أما النسق الثاني فهو تألق صوب الفعل الشعري تخلص فيه الشاعر من المعاودة واستيق لللفظ الاستبالي المحرك .

وإذا نظرت إلى هذا النسق الحتامى (٣٥ - ٣٧) وجدته الصورة المصغرة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى التساق للتردد : جاء بيته الأول متأرجحا بين التدفق والانسياب ، فأما هذا فحبسته العبارتان (دنيا من الأنشيد) و (الخيال المديد) ، وأما ذلك فهو في تعاقب اللطف بين (الأنشيد والأحلام والسر والخيال) . ثم جاء البيت الثاني من هذه الحلقة مدًا فجزأ فمًا مضاعفا ومفتاحا الحركة هو الطرف المكاني (فوق) فإذا نحن أمام :

تحفز في (أت فوق الخيال)

واسترخاء في (الخيال والسر والفن)

فلتلق مزودج في (فوق النهى وفوق الحدود) ثم تبلغ الحركة النسقية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يخفى الانسياب ، ويغيب الارتياض ، ليصب لللفظ الشعري صبا في قوالب الدفع القاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإنما هو صوغ متوال إلى حد الإشباع في الإيقاع والنغم والإدلاء ، والذي نسج خيوط البيت أمران : الضمير الفاتح كاللحمة ، وضمير التكلم كالتسدي .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لا تلبث أن تقف عند البيت الأخير وقفة جليدة دون أن تدرجه في سياق البيت السابق له ، وإنما بأعده في بئله الذاتي وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدي إلى أنه نسق برأسه ، يحكي كلية النسق الدوراني المسيطر ، فتراه لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه في بئله ذو ملمح سكنوي تراصفت فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السياج المستقر ، ولكنه في مضامينه حركة فيها الصوت وحده ، وفيها الإغناء ورجعه ، انطلق من العلياء القديمة فصلًا في المبدع مكانا حيث تماقت مادة الوجود برغائه ، وفي الصباح زمانا حيث الإشراف المؤذن بالربيع رمز الطبيعة ، ولا يخلط

٣٣ - أتت أتت الحياة ، كل أوان

في وواء من الشباب جميل

٣٤ - أتت ... أتت الحياة فيك وفي عينك آيات سحرها الملود

٣٥ - أتت دنيا من الأنشيد والأحلام

والسر والخيال المديد

٣٦ - أتت فوق الخيال والسر والفن

وفوق النهى وفوق الحدود

٣٧ - أتت قلبي ومعبدى وصباحي

ورببى ولسوى وخلوى

ذلك هو مشهد القداسة إلا لاهية ، وهو حصيلة تراوج المشاهد الثلاثة السابقة من طيبة وحسب وفن ، فكان قائما على التعالي والسمو نحو اللانهاية ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستعظم الجلل بعد أن تحكم اللفظ للملمح المؤلف في مسيرة النفس الشعري على مدى الأبيات السبعة بلا تراوج أو استيقاء : تضاعفن بازودواج ومرافقة (أتت ... أتت الحياة) مرات أربعا ، ثم تفرد بالطلع ولم يزدوج .

فكأنما صيغ هذا المشهد بما حوله انفجارا للملفوظ الشعري ، حركة امتلاء كامتلاء الحفرة الصوفية ، وعلامه ملمح كملحج الحفرة السنية ، ولست بمستعجب إذا ما راودت القراءة برعى أو بدون وهي - أن تذكر بعضا من قصائد ابن هاني ، وبعضا من مقولات شوقي ، وربما حضرتك مقاطع من ملاحم المتنبي : المشهد متماظر ، والصوغ يحاكي بعضه بعضا ، وبين الجميع سلك يربط مقول الشعر بمبثوث النفس ، وجسر الانتماء التبعض على صيغة لفظية تكون ثابتة نقطة الارتكاز في المعاودة والترداد .

وعند نفسك برهة وعاود بالقراءة والتزيل مشهد أبي القاسم الشابي من قصيدتنا !

أفليت واجدا ما يحده كل متناغم بالهلهل من وجد ؟

ذلك هو فورة الإغناء الشعري : خلق اللغة بعد سكرها ، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها ، ولقد تبدأ بفعل ذلك أن يتسامى الشاعر بالصميم الرماز (أتت) إلى منازل القداسة تجرده أو حياكة .

وفي كل هذا إرساء لتقديم البناء الشعري .

ولكن وجه الإبداع إلى حد الإحراج المعجز ليس كامتا في الطرز الببائي ، ولا هو ثار وراء الدلالة البينية للفظ الحاضر ، وإنما هو قايح خلف تراوم البنية والحركة كما أسلفنا في فرضية المقاربة التي صادرتنا عليها منذ البدء ، وفي هذا المقام تتكامل لحمة التضافر بشكل يأخذك بإغرائه حتى ينتصب منك القناعة فثبتت من مراسمه فتجلى لك بين البداوة .

لنأخذها جازرة ولترجع ما سلف :

رأينا أن القصيدة قد انطلقت بمجرة أول (١ - ١٢) تدرجت من الإثبات إلى التساؤل إلى التردد فتكونت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق . ثم تحولت كل تلك الأدوار المتضافرة إلى مصعد تحفز عليه الشاعر قفزة - كمن يعدو - إلى حركة جديدة هي حركة المتاجرة (١٣ - ٣٧)

- ٤٣ - وإرحميني ، فقد نهضت في كون من اليأس والظلام مشيد
٤٤ - ألقيني من الأمي فقد أسيت لا أستطيع حمل رجودي
٤٥ - في شباب الزمان والموت أمشي
٤٦ - تحت عبأ الحياة جسم القيود
٤٧ - وأنا شئ الزوي ونفسى كالفيل ولقي كالعالم المهود
٤٨ - ظلمة ، ما لها عظم ، وهول
٤٩ - شائع في مكنونها الممدود
٥٠ - وإذا ما استغنى عيبت الناس
٥١ - تسببت في أسى وجسمود
٥٢ - بسمة مرة كئاس أئسل
٥٣ - من الشوك ذابلات الورود
٥٤ - والفطخ في مغامرى مرج الدنيا
٥٥ - وشئني من عزمي المجهود
٥٦ - وابني في دمي الحرارة على
٥٧ - انفضى مع القى من جديد
٥٨ - وأبث الوجود آتسام قلب
٥٩ - بلسي كسبل بالحديد
٦٠ - فالصباح الحويل ينض بالثقة حياة العظم المكود
٦١ - ألقيني ، فقد شئت ظلامي !
٦٢ - أنقليني ، فقد ملئت ركودي ؟

هكذا بعد لوحة التراجيح (٣٨ - ٣٩) قوسية التدارك (٤٠ - ٤١) يأتي مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرك على لوب الاستغاثة فتراكت صيغ الأفعال حتى تكثفت : فاعلها ضمير المخاطبة ، ومفعولها ضمير التكلم ، فبدأ الأنا وأرحابانه بعيب الأحداث ، فإذا المفعول به يستجد بالفعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسياً حلقات كقعر العمود الظهري : (امحني وإرحمني وألقيني والفطخ في مغامرى وابني في دمي) ثم (ألقيني ألقيني) فاستلهم الإيقاظ هو اللب المكتنز في صيغة الاستغاثة التي يرجع لها من صدها لطف ماله قرار ، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسي فإن صياغة المقوِّف اللغوي قد تمددت كشت التلاشي العاطفي إلى حدّ الضياع في الوجود ، فوافقت مصادر الغيبة ، واحتدت مرارته بشعور الغراب الذي يوحى باقتلاع الجنود بين الحواشي ، وهو ما صوره البيتان (٤٨ - ٤٩) في مزيج غريب من حدة الوعي ورقة الأساليب ، فبجأت الصورة مأسوية ، تقابل فيها استعظام المدلول بغيّة التوال ، وإذا بالإيقاظ يتزلسل بين (الناس والجسم والأمي والبسمة وكأني أئسل) ، تتخلله تنوعات نغمية ودلالية فلا يزداد بها إلا وجها وإيلاها من (العبث والمرارة والشوك والأمي) .

ومن تتبَّع خصيصه انتم بين رجح الأمومات في موسيقاها اهتدى بالبداية إلى لحمة الوصال الإيقاعي على مستوى الأجزاء وذلك بشرب من التداعي للتواصل ، ف (امحني) تنادى (الفرح الروحي) (والنشود) يتوسل إلى (المشيد) مثلاً يسمى (الأمي) صوب (أسيت لا أستطيع) . وليس تاعف (على أئسني مع القى) بأبدي وقفا من قلب بل ألاترى الكاف محجة أو تكاد ، فلا ارتكبت على (المكبل) استجاب إليه لاحتواء به (المكود والركود) .

الوجود المادى بنشوة الحلول الروحي حتى يصاهر الكل خلود النوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قلب الرضى تتوالد من حوله الدوائر ، فتنتشر تلو الدوائر حتى تتجلى لنا حقيقة هذا المشهد كله (٣١ - ٣٧) ، إذ هو من القصيدة كالتبيل النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن بينه الأخير معه : فالكلم عكس صورة حركة لولبية على مسار اهتزازي ، وهو الجرة الكاملة لنسج شرعي أنكدت فيه الحواجز بين قرار البنية وصيرورة التحرك ، فعند الجميع في سعي حيث إلى بؤرة الفعل الشرعي ، ولقد أصابه .

• • •

- ويبدو أن يبدأ الدفء الشرعي في الإحمرار بعد أن أدرك ذروته :
٣٨ - يا ابنه التور ، إني أنا وحدى
من رأى فيك روعة المعبود
٣٩ - فلعيني أعيش في ظلك العذب
وفي قروب حسنك المشهود
ينطلق المسار التراجعي باستدراك على الارتواء القدسي ، وعودة إلى عالم المادة لتقمّص غرائز الموجودات فيه ، فتطوّر الذاتية ، وتنع الأنا ، ويطلب الحلول في وصال الحبّ جالاً وجسداً ، وبهذه الخصائص في الإهام والصوغ يورد الإيقاع الجزل بعد أن اخنق في المشهد الذي جسم قة الحرم البياني للقصيدة . وهذا الإيقاع صوتي نغمي سيطرت فيه غنة التون وعصديتها المين لتشكل رجح الشين فن (ابنة التور إني أنا ... من) إلى (روعة المعبود فلعيني أعيش) حتى (أعش والمشهد) .

وسيتواصل التماثل الإيقاعي في :

- ٤٠ - عيشة للحلال والفن والإهام
والسطهر والسنى والسجود
٤١ - عيشة الناسك البتول يتأجج الربّ في نفوة الدهول الشديد
وهما بيتان يقومان مقام الاستدراك على السالفين من حيث المداليل دون أن يتفصيا عنها في البناء اللغوي ، فكلهما مفتوح بمادة الفعل السابق (أعش عيشة وعيشة) ، والكل متكاتف في سياق تحرّى وتركبي واحد ، لأن البيتين ينطلقان من المفعول المطلق لتفعل السالف . أضف إلى ذلك تجانسا نغمياً تواصل على شكل (أعش والمشهد) بواسطة (عيشة وعيشة ونفوة ولشيد) ويتجدّد في تناسق (الإهام والظهر) ثم (السنى والسجود) .

أمّا المضمون فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق والبرادة ، فيتحوّل المدار طاعة العبد المدع إلى المعبود النحاس . ويتراعى التقى الإيقاعي خلال التراكم اللغوي للتعاقب في البيت الأوّل والنسب في البيت الثاني .

إلا أن الاستدراك على الإحمرار سيفضي إلى مدّ ثالث طبقاً لنسج الحركة المثلثة التي أربناها مقوداً لكل القصيدة :

- ٤٢ - وامحني السلام والفرح الزوي ياضو فحري النشود

ويتأدى الخطأ التباين في منحدر الإلهام الشعري ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفاً انطلاقه بعد الاعتداد على أمة الاستئانة وبه التنبؤ مما يصير النداء نقطة ارتكاز النسخ :

٥٥ - آه يا زهري الجميلة لو تدرين ما جئت في فؤادي الوحيد
٥٦ - في فؤادي الغريب تخلي أكوان من السحرات حسن فريد
٥٧ - وشموس وشمسة وجموم

تسخر السحر في فضاء مديد
٥٨ - وريح كأنه حلم الشاعر في سكرة الشباب السعيد
٥٩ - ورياح لا تعرف الحلك الداجي ولا لورة الخريف العيد
٦٠ - وطير سحرية تساغى

بأنشيد حلوة الصغريد
٦١ - وقصور كأنها الشفق المظروب أو طلعة الصباح الوليد
٦٢ - وغبوم رقيقته تنادي
كأبائيد من نثار الزود

٦٣ - وحياة ضمنية هي عندي
صورة من حياة أصل الخلود
٦٤ - كل هذا يطبهه سحر عينك وإظام حنك المبرد
٦٥ - وحرام عليك أن تهني ما

شاهد الحسن في الفؤاد الحميد
٦٦ - وحرام عليك. أن تسقي آمال نفس تصبو لميش رعيد
٦٧ - منك ترجو سعادة لم تجدها

في حياة الرزي وسحر الوجود
٦٨ - فالإله العظيم لا يرجم العبد إذا كان في جلال السجود
هكذا بعد صوت الاستئانة ودعوات الانتفال تطالنا لوحة

الإذعان بما حيك فيها من صور الاستسلام المتدرج، فتسل فيه الحركة من عبايا البنية . وهذا التدرج الأقل قد صيغ في الضامين الدلالية ، وطفًا على سطح القوالب اللسانية ثم تسرب من متعطفات البناء التعبيري فنقد إلى مسام اللحمة التنيمة .

فأما على صعيد المضمون الإللاحي فإن لوحة الإذعان قد ارتسمت بانقاس أربعة متواردة المتصنعة إفلاحة من التواجد في الطبيعة شكلت غيوبة روسنية كالتخي على لسان الماهين ، ثم عقبها استدراك عاد فيها الوعي منها فالتحمت الصورة بموضوح الخطاب ، وبعدها انتطف على الإذعان استرحام مستلهم من تدليل المظهورات الوجدانية على الحُرُمَات القدسية ، ونخست الأنفاس بيبكاء ونحس جلتها صورة غريبة مزينة الأركان فيها إله مبدود ومولى عابثوعن كلا الطرفين ينبعث صوب الآخر فصل ، فمن المتعبد سجود جل ، وعن المعبود رجم متعاطف ، فتعاكس الفعلان وتقابل الطرفان ، فكانا ساحقا وسحيفا ، ونجحت ملامح التشتي كأفئط ما تكون .

وأما على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البنى - غايية وحضورية - تداعفت بها فقايع الدلول على سطح المفلوظ ، منها انقطاع الفعل . فلقد انخست الأحداث ، ولو فورن بين تواتر صيغ الأفعال في المرحلة الحاضرة مع تواترها في المشاهد السابقة لتطورت نسبة الاختلاف مقودة على الرحمان الكامل ، وقد استماضت البنية اللغوية

عن غياب الأفعال بتراكم المتعاقبات التركيبية إلى حد من الإشباع ، فمن حيث ذكر فصل الحلق مبتلى للمجهول في البيت (٥٦) تلاحقت ثابتات الأفعال على مدى ثمانية أبيات وكلّ الألفاظ قد استهلّت بنائب محطوف : (شموس وريح ورياح ويطور وقصور وغبوم وحياة) ، وهذا على بساط البنية النحوية تراكب واستمالة، لولا لحمة الحياة الشعرية لأوشك الكلام أن يلج حيز الضباب .

ومن خصائص التواتر بين الدلائل وبنية الإدراك هذا التوازي بين التحام طرفي التعاطب ، فحينما كان ضمير مخاطبة تراقت إليه ضمائر التكلم بالإنسان والإضافة ، إن تصرعنا وإن تضمينا .

أما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبنية النسيج اللغوي فخطه مستمر على نبح القناري الصوري ، ولكنه متميز بالأزدواج وما يفرعه من ثنائيات يشردها عن بعض حين ، وتماثل أطراف النقص بعضها من أطراف الآخر تارة أخرى : ففي (الجد والفؤاد) كما في (وهداة ... في فضاء انفراد وتمايز ، ولكن زوج (الشاعر والشباب) يتماثل زوج (السكرة والسعيد) ، ثم تستقل جملة من الثنائيات منها (تعرف ... الحيد) و (تناسي حلوة الصغريد) ، و (تنادي كأبائيد) ، وهكذا (السحر والحسن) و (تسقي آمال نفس) .

لكن التيسر في خصائص هذا المشهد «الإذعاني» لا يتوضح أبعاده إلا بتحسّس شأنه البائتية مع المشاهد الثلاثة السابقة له في نطاق خط الانحدار ، وهي لوحات التراجع فالتدراك فالاستبعاد ، على أن السياات المرتدة لأجزاء خط الانحدار لا تبلغ إكتنازها الإنشائي إلا في ضوء سمات القسم الأول من القصيدة من حيث إنها وجهان متصافحان .

وأول ملح من ذلك ابتداء الإلهام الشعري طيلة القسم الأول (١ - ٣٧) على ضمير مخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعري على مدى القسم الثاني (٣٨ - ٦٨) ، وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير للمهم بمسار الضمود ، بينا اقترن غيابها بخط الانحدار ، وبين الحضور والتصاعد نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلياً . وهذا الرسم البياني جبين ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما قرنا الحضور بالغياب والصمود بالمحور .

وللملحظ الثاني ضمن استيعاب سمات الصوغ الشعري في كليّاته من خلال ملققة «الصلوات» هو أطوار ما اصططلح عليه بالحركة الاهتزازية : يتحضر القول الشعري تأمياً وأندفاعاً لينطلق في مساره صوب الأضلاع الختامي ، فتكون الحركة في مجملها تدفّعية نجح على ضروب نبض القلوب ، وفي صميم هذه السمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

في الأول تحفز صوب العل ، فهو من تأهب أجنحة الطائر على فغن الشجر ، وفي الثاني استنجاغ لقرى الجسم على مقعر للارتقاء في حوض كحوض السباحين ، وبذلك تطرّف الظاهرة في وجودها طيلة القصيدة بينا ينعكس اتجاهها من نصف إلى آخر ، ومن محار هذا الاهتزاز

الموت قد أصاب عزيزاً ، وقد كان لنا في الممرى مثال صادق عن ذلك حين أنطقته زريته في ولده بقصيدته المشتملة وهزلي الرابعة عشرة :

غير مجد في ملى واعتقادي

نوح بك ولا نرسم شاد

كان الشابي متعلقاً برأيه إلى حدِّ التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى في العقيدة والسلوك ، فلما افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه وبنته إلى فاجئة اللأل والمصير ، وهكذا يضاف إلى الترقق العاطفي في شعر الشابي ترققاً من رأيه وجودى مداره ذو تركيب ثنائي مزيج هو الآخر ، طرفه : الموت والأفد .

فلوأت - كدلالة قافية خلف المضامين وكصورة شعرية تطوق على سطح المفهوم - لايكاد يخلو عن كل مظان أغاني الحياة ، فحينما استلهم الشاعر إيماءاً للألمة وجدت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكياً ، كذا يستحيل الموت مولداً لمعانى للألمة الوجودية ، فهو نواة تحيط بها عناصر الانقراض السليبي في المرض والحاجة والتشكّر ... فهو إذن مصيب لكل التيارات الخارجية المسطحة على الشاعر ضغوطاً وأعية أو مكونة قهرية .

ويصل الشاعر في تصويره هذا الجانب من الترقق إلى تشكيل صورة الانقراض في قصيدته « يلفوت » - حيث تقوم المناجاة على سلم من القيم المتدرجة نحو الدوزان :

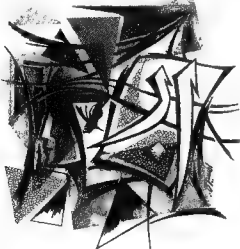
ياموت لـد مزلت صدى

وقصمت بالأرزاء ظهري

لوميخي من حائق وسخرت من أي سطر

فلبست مروضوس الخواذ أجبر أجنحتي بأعبر

ولن نلظر إلى ديوان الشابي كلاً لا يتجزأ بل عن بيته الخفية حيث تترامى أطراف المقصود الإنشائي توصّل إلى اعتبار قصيدة « ياموت » قضية ذهنية تقوم قصيدة « الاعتراف » نقضية لها ، فهذه المقطورة - على وجه التحديد - قد استوعبت في أبنائها اللغوية حلقة الوازع الحويّري الناحض لصيرورة الفناء ، لذلك صوّرها الشابي كرسياً تصب عليه اللذنيون ليفضوا بإثمهم وليكونوا بالبحر والاعتراف خلفاء بالرحمة والنفران .



الترابحي في محتمّ المشاهد - فضلاً عن اختفاء الضمير المخاطب المفصل - تقلّص حضور الضمير المتكلم تدريجياً إلى أن يخفى تماماً قبيل النهاية ويستعاض عنه بضمير الغائب (٦٦ - ٦٧ - ٦٨) فيسحي بذلك الأنا ليحلّ محلّ المرء ، ويزداد هذا الاتهام يورود البيت الأخير على ازدواج بليغ : ظاهره التي ودلائله التي ، صيته الذّاه ومنزاه الإقرار ، وعن كل المستند يتبدّد صوت الشاعر في انسلخ وضباع .

أمّا بؤرة الإحكام الإنشائي فتصعد في مراجعة القصيدة تحت مجهر الفرضية النوعية التي صلونا عنها منذ المطلق وواكبنا في كلّ مراحل المنهج المتوسعي ألا وهي تانسج البنية والحركة بوصفه ثغرة امتزاج المقوم اللغوي بالمقوم النفسي ، وإذ قد جلوّنا خصيصية القوارد والفتائر في الملح السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا يتبع خط التوافق الحركي على صعيد ازدواج السدى البائي واللمعة الضالّة .

وللقصيدة في هذا المنظور تحولات مزدوجة ، فالشاعر في حركته قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق ينشد القريض والتقديس حتى انهار منه العزم فالتحدر وتساقت إلى حد التلاشي . أما طرف الماداة الآخر وهو الضمير الزامز إلى الحبيب فقد تقدّس في الصورة ثم تغافل وانتهى إلى التّرجم ، رجم العبد المثلث إليه ، وعلى هذا النسق يتوازي خطان بيازيان ، خطّ مسيرة الأنا وخطّ مسيرة المخاطب : في المئزلة الأولى خمرة صوفية لدى الأزل وتجرد وقداسة الثاني ، وفي المئزلة الثانية استرحام من الأنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفي الثالثة إذهان من لدن لعبد وتشفّ من أدن المعبود .

وهكذا يتجلى نخط التقابل الألفي كمحمل رئيسي من محامل بؤرة الفعل الشعرى الذي تتحرّك على قواعد البناء اللغوي وحلق في أفق الضميرورة النفسية المتعاقبة ، فصاغ لنا لمحة فيها من لفيض الشاعر وحرارة المؤمن وفيها من تواجد الصوقي ولوعة الوطان ما يصيّر النفس إليها نصيراً .

• • •

وذلك إذن ما مجسم المحور العاطفي الوجداني ضمن ظاهرة الترقق التي تتخلل هيكل « أغاني الحياة » ، أمّا المحور الثاني الذي تدور على ركحه تلك الظاهرة فهو تأمل . والتأمل ضرب من الحالات الذاتية - هو الآخر - تتمسك فيها المنيّهات وردود الفعل معا في صلب الكيان الباطني للإنسان .

وفي أغاني الحياة نثبات متفرقة من القلق الوجودي الذي ليس يتناهى تبلوره إلى التأمّل بل يتمخض من التأمّل عن جدالوك فلسفية واضحة ، وإنما جاء في قالب انتفاضات يائمة تنمّ عن تأملات في مئزلة الإنسان ووضع الكائن البشري الممزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس في براعت هذه النثبات تشكّلت صور « التيك اللينج » .

والناظر في منعطفات ديوان الشابي يدرك عند الاستقراء أن الشرارة القادحة لكلّ هذه التأملات إنما تنبث من صوت أبيه : والموت عادة فرصة تنبه الإنسان إلى وضعه الوجودي ، لاسيّاً إذا كان

يا ضباب الأمسى يا فجيج الجحيم
لقد جرى زورقي لى الخضم العظيم
ونشرت القلاع فسالوداع الوداع

إلا أننا نفسر ذلك بأنه نوع من التجلد يتمثل في الإقبال على
للأساة بكثير من الشجاعة والترحاب ، هو ضرب من رفض الإحساس
للمادى واستبداله بإحساس مناضل له قائم على أن يزدوج الشاعر ليبرد
من نفسه ذاتا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النفس الأدبي ما تلسمه في القصيدة من
التحذر زمنى يجعل حياة الشاعر سقوطا فيزيائيا حراً ، فلم يعد في وعيه
حاضر ولا ماض ولا آت ، بل تخلص الشاعر من قيود الزمان ويتردد عن
عالم الواقع فكان الحدود الزمنية قد انكثرت في عالمه الفنى وهو يودع
هذا العالم الذى انصهر فيه الجمال والحياة والصلابة والشموع والأجربة
صائرا متجلدا .

ومنذ طلعت الشائى على حياته الجديدة ، فبعد التجلد ومقاومة
الألم يدخل الشاعر في حيز الوجود الثانى بموجب اختراقه حدود الزمن
فنحس نفسا من الرفض : رفض العالم ، إلا أنه رفض لا يبنى عن
القطع الزمنى وإنما هو مؤذن بالامتداد الروسى في قرار الشاعر .

وبوجب هذا التهوؤ النفسى وهذا الإصهار التام يصل الشاعر إلى
إشراق تام وذلك إيدان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق .

* * *

هكذا يتخلص محور الترقى في موضوع الحب عبر تجربة الحرمان
مصورة لأساة الحب وهو يتجاوز نفسه ، وفي موضوع الحرية للماورية
والقلق الوجودى انطلاقا من علة العزل الأولى إلى فاجعة المالك .

* * *

ذاك إذن ما يحلو لأحد الحركة في مداليل الشعر وهو محرك الترقى
وقد تبيّن أنه الشعور بازدواج الكيان النفسى مما يؤول إلى انشطار الوعى
الشخصى بموجب ضغوط معينة تولّد حالة نفسية انعكاسية . ونأتى إلى
المحرك الثانى وهو الصراع من حيث هو تحدى الإنسان لما يعترض سبيله
من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والعلبة .

والصراع في الأدب هو تصوير الأزمات التى تتمخض عن
اصطدام قوتين متضادتين : إسدادهما موضوعية والأخرى ذاتية .

وموضوع الصراع في ديوان أغاني الحياة مرتبط بالظروف
الاجتماعية والتاريخية التى عاشها الشاعر ارتباطا عضويا قائما على تفاعل
جلد دائم ، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائيا ، إلا أن ثانيته ليست
آنية وإنما كانت زمنية تمثّلت أولا في اصطدام وعى الشاعر بالبنى العالمية
وهي قوى الاستعمار ، ثم تمثّلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب
المستعمر نفسه .

هذان مشهدان لفصل واحد هو فصل الصراع ، وبين المشهدين
توالد ، إذ هما مشهد الأبنية العلوية المنعكس على مشهد الأبنية

وبنفس النسق التأملى يرد ذكر الإله في شعر الشائى ذكرا عرضيا
في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع يلتجئ إليه الشاعر في صيغ
اعتراضية دون أن يتميز فيها الإله كحقيقة مقصودة للماتيا .

إلا أن الموضوع يستقل بنفسه في بعض الأحيان فيشكل بصيغة
الحقائق المجردة ، ويتخذ الشائى قالب المفاجأة المباشرة على نمط «رسالة
مفوضة إلى الألهة» في قصيدة «إلى الله» .

ويتجلى الترقى في الحالة النفسية المضطربة التى تصطبها الخطاب
وهذا الاضطراب تحركه جدلية ثلاثية تطلق من حالة الإقرار حيث يتجه
الشائى إلى الله ملتجأ مستغيثا مصورا واقع المسلم المؤمن :

يا إله الوجود هذى جرحا
في فؤادى تشكو إليك الدواهي
هذه زفرة يصتدها المم

إلى مسمع الفضاء الساسى
ثم يتحول الإقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في
أشكال من التساؤلات المبدئية عن وجود الإله وغايات هذا الوجود :
«تخبرونى هل للورى من إله راحم مثل زعمهم أوأو
تخلو القاس باهما ويواسيهم ويرلو لهم بطفل إلهي
إنى لم أجده» في هاتيه التكبيا فهل خلط أغفها من إله
غير أن الخطأ البائى للحركة سرعان ما يتحدر بما يحول بين
الاعتراض والتكرار فالإلهاد ، فتدخل الجدلية في مرحلة الإذعان فإذا
بالاعتراض يتقل عنه التحدى :

يا إلهى قد انطق أهم قلبي بالذى كان لأظفر يا إلهي

والتيه للشائى إلى الإذعان في رضى واع وتسليم إرادى هو رفض
لأزمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ، ولا شك أن ذلك هو
الذى قوى شحنة الترقى لماورالى الذى يبلغ سنه في قصيدة «الصباح
الجديد» ، وهي قصيدة غريبة في ظاهرها لما تفجرت فيها من متناقضات
صارخة وقد ذهب النقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فأنجبه
بعضهم في استنطاقها مذهبا نفسيا ، وأنجبه آخرون وجهة سياسية ،
واتنسى غيرهم منحنى الرومنسيين . ويبدو أن هذه القصيدة صارة عن
حديث من أحاديث النفس وهو ضرب من الأدب يتخلو منه تراثنا
العربى ، ولعلها قيلت في حالة غيبوبة شعرية ناجمة عن غيبوبة حقيقية ،
أى ربما قالها بنفسية شعرية غير واعية تمام الوعى ، وقد كانت تمر به أزمات
حاددة ، فقد أراد الشاعر أن يلفتنا تصويرا لاتتعارف أدنى هو ضرب من
تجاوز الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت
الذى أصبح خيال الشاعر يوجهه أشد إخصابا ، لا يرى فيه عالم العدم
والفناء بل عالم تجلبد الحياة : حياة أخرى بدلية لمقصود من قيود الأولى .
وقد تصعب بادئ ذى يله كيف يتقبل الشاعر على التوديع المطلق
وهو باسم منشر :

من رواء الظلام وهدير الحياة
قد دعانى الصباح وبيع الحياة
يا له من دماء هز قلبي صدأ
لم يعد لى بقاء فوق هذى البقاغ
الوداع الوداع يا حبيب المصوم

للشاعر والمفهوم على إحساس النفس لديهما بما إلى رؤية المستقبل ،
والثالث حصار الأدب الذي كرس الشعر بكاء للربوع الدائرة .

وبين هذه المردجات المتقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد فيسقط
الشاعر من نفسه صورة على الصلح ، ومن الشعب صورة على المستبد ،
فألقى القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين ، ويتحول اللفظ الصاغ
على عمود الشعر جولة صراعية بين الوعي الفردي والوعي الجماعي ،
تطابق فيها الأنا - وهو ضمير الشاعر - مع ضمير الغائب ، صوت
للصلح ، مثلاً تطابق ال (أنتم) - ضمير مخاطبين أبناء الشعب - مع ال (هم)
(ضمير المخاضرين للمستبدين) .

فلو سعينا إلى استطاق التصوير الشعري لبانت لنا القصيدة ذات
رسم يباين انطلاق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير الحصار حتى بلغ
أسفل الحركة (تأويب الزوايا) ، وعندئذ تصاعد المد وتبدلت الحركة
فشكلت صورة الفداء حتى نفضت إلى الأمل والإشراق .

ومن رام استكمال سمات الصياغة تسمى له استكشافها من طبيعة
الثقافة في تعاطف ورويا وصلها مع الأثر الملازم ، ولما كانت نوعية
الرؤى على ما هي عليه فقد قامت في القصيدة ظاهرة من الاسترجاع من
طبائع ثلاث :

أ - رجوع الرؤى على الحضور :

- في (الروح) من (الملاح) (٤)
- و (الضاح) من (الوابع) (٥)
- و (استباح حمانا) من (استباحه) (٨)
- و (سبحت) من (سباحه) (٣)
- و (حملك) من (قراحه) (١٠)
- و (اللواعي) من (المناحه) (١١)
- و (الحبي) من (سجاحه) (١٣)
- و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رجوع الحضور على الحضور بفرب من التناهم المتداعي :

- الصف والريح والغناء (١)
- إننا عيرى لخطب لليل قد عرونا (٢)
- وتوخوا طرائق الصف والإرهاق تورا (٦)
- لا أبالي وإن أريقبت (١٢)
- لا أبالي وإن أريقبت دعائي لفداء الشواق دوما سباحه (١٧)

ج - رجوع الحضور على الحضور بفرب من الثقيلة الداعية، ويتحول
الصوت بها إلى رؤى داخل مزدوج، إما في نفس البيت أو بين
بيت وآخر :

- لست أبالي لصف لليل طويل (١)
- لصف لليل طويل (١) - لخطب لليل (٢)
- ألبسوا روحه قيص اضطهاد فلانك شالك (٤)
- غير أنا تناوبتنا الزوايا واستباح حمانا (٨)
- لا أبالي وإن أريقبت دعائي (١٢)
- دعائي (١٢) البالي (١٣) غير أنا (١٤)

• • •

القاعية ، وكلاهما قد تحدد تاريخيا بنقطة انطلاق التيارات الحركية
متجسدة في وطية الشاعر وتفرغه لاستقرار واقع أمته .

والوطنية - كما علمت - شعور ذاتي يرضخ الإنسان بموجبه إلى
دوافع نفسية ومنازع ذاتية يتألب فيها مع المجموعة البشرية المنتمى إليها
تألبا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطني عند الشاعرين حاد يصل إلى
الذوبان والاتصاف في الرمز الوطني الأوفى «لفظ تونس» فتقوم بين
الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التذلل
فالفداء :

ولا شك أن مركز ثقل الوطنية على نهج المشق والإخلاص قد
جاءت به قصيدة «تونس الجميلة» :

لست أبكي لصف لليل طويل
أو لربح هذا الفداء سراحه
إنما عيرى لخطب لليل

قد عرونا ، ولم نجد من أرواحه
كلنا قام في البلاد عظيم

موقف ضمير يريد صلاحه
ألبسوا روحه قيص اضطهاد

فلانك شالك برح جهامه
أعبدوا صوته الإلهي بالصف ، أمالو صداده ونواحه
وتوخوا طرائق الصف والإر

هناك تورا ، وما توخوا سباحه
هكلنا اضبطوا في كل صوب

رشقات الرضى إليهم شواح
غير أنا تناوبتنا الزوايا

واستباح حمانا أي استباحه
أنا بالتونس الجميلة في لجج

الحوى قد سبحت أي سباحه
شيعنى حيك العميق وإنى

قد لعلقت مرة وقراحه
لست أنصاع للواحي ولو متا وكأنت على شاطئ المناحه
لأبالي ... وإن أريقبت دعائي

لفداء المشاق دوما سباحه
ويطول المدى ليريد الليلي

صافق الحب والولا وسجاحه
إن ذا عصر ظلمة غير أنا

من وراء الظلام شئت صباحه
صبيح النهر مجد شعبي ولكن

سكرة الحياة يوما وشاحه
ولو رمتا استشفات نسيجهما الإنشائي فترسلنا إلى استبطاه بالاعتاد

على اعتبارها انفجارا شعريا سببه سلسلة من التمارضات المستندة إلى
أضراب من الضدام بين القوى المتعاقبة أو القيم المتخالفة .

فالقول المتعاقبات الضاعطة حصار الواقع الذي تتظاهر فيه تسلط
للمستعمر وتردد الشعب على وعي الشاعر : وتأتيها حصار الزمن إذ تجتمع

كَلَّ تلك الظواهر لما يَسْتَيْ السَّيْط فيه نغمياً وإيقاعياً وحتى
بنائياً ...

• • •

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن « أغاني الحياة » وجدنا
الشابي يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يبرز تحت كابوس
الاستعمار ، يستزف صمائه ، ويبتزغ غميته ، ثم هو بعد هذا وذلك يلجج
صوته بالكبت والغلبة القاهرة . وينظر الشاعر إليه في ذاته قيراء شعباً
طَوَّقته قرون الاضطهاد فكيفه يقبض من الوهم والضلال هي إلى
الانسلاخ والتشبع أقرب منها إلى المعالم الحضارية المتميزة ،
وبعد أن يقرَّ الشاعر بالواقع الملغى :

البؤس لآلئ الشعب بأكل قلبه
والجد والإلحراق للأغراب
والشعب مصسوب الجيرون مضمم
كالفشاة بين السلب والنقضاب
يبرع عن إيمانه المطلق بالشعب ويطاقت الإيجابية وذلك عبر إيمان
بالقدرة على تغيير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاقة من حيز
الكبت إلى حيز الانعتاق .

ألا إن أحلام البلاد فطينة
لجسجم في أعاليها ما لجسجم
ولكن سباتي بعد لأي نظورها
وينبثق اليوم الذي يترنم

هذا الإيمان تمكن نتائجه الفنية فإذا بالشابي يحاول أن يستق
مناخ إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بمسئولية القردة في صلب
المسؤولية الجماعية ممثراً عن الأحاسيس الذاتية المنصهرة في الأحاسيس
الجماعية ، وهكذا تصل قوة المزمة وصلابة الإرادة وطفرة الإيمان إلى
حدّ تفجير المعجزات التحبّية للقوى الروحانية المتعالية :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بد أن ينزعج القمر

وعندئذ يدخل الشابي في المرحلة الحاسمة من الصراع وهي مرحلة
مقاومة الاستعمار . وديوان « أغاني الحياة » ثورة صماعة انتجارية
تبلور في الإثارة والتهديد والتحدى ، فيكون بذلك ضرب من تجسيم
الإرادة الشعرية بتغيير اللفظ حتى يتحول إلى فعل واقع ، وهكذا تحمل
الثورة في طياتها صيحات تبشيرية مشرقة :

ألا أيها الظالم المستبد
حببي الظلام عدو الحياة
... رويدك لا تخنك الرياح
وصعو الفناء وضوء الصباح
.. سيجزك السبل سيل التمام
ويأكلك الماصف للشتم

ثم بعد الشابي إلى تجاوزه التجربة التونسية فيصحب بالثورة على كل
أصناف الاستعمار في أيّ وطن كان ، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية
والمبادئ المجتردة من حرية وعدالة وإنصاف ترمي إلى التنبذ بكل مظاهر
الكبت والتصف « وعندئذ ينتج الشابي حبيبة صراعية جديدة وهي
مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه ، فيفطع برسالة الأدب الواعي
والمفكر الملتزم فيفتح روائع فنية هي من الشعر الحادف الصافي ، تجلو في
مجلها تحمس الشابي سبيل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد بحثاً عن
« بقعة الحس » .

وتكون من الشابي محاولة لتحريك السواكن يجرّد لها اللفظ
الشعري ويصوغه صياغة ملائمة متدرجة من الإغراء والتزغيب في الحرية
إلى الاستغزاز أحياناً بالوعي الضمني والصريح :

يا ابن أمي :

خلقت طليقاً كطيف النسيم
وحسراً كنور الفصحى في صمائه
إلى الشعب :

أين يا شعب قلبك الحافق الحساس أين الطموح والأحلام ؟

فلما لم يجد الشاعر صدى لدعوته تأزمت حاله وتأزمت بذلك
روابطه بشعبه فيدير ثورته انانقة صوب الشعب ، وإذا بكثير من الأشعار
الصارخة يتحول فيها لبيب الشابي ضد شعبه فيوجه إليه سهام لفظه
الشعري للتحجج ولإسبا في قصيدته « التي الجهول » . وقد تشبّت مشارب
النقاد في تقييدها فن « انزيمية » إلى « رجعية » إلى « فشل وبأس
واستسلام » . والقصيدة تحمل انفجاراً هو نتيجة ضغوط تسلطت على وعي
الشاعر الفردي . والكبت كثيراً ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة
ردّ فعل يمتد القوة الانفعالية إلى الإبراز ، فعاطفه الشاعر نحو شعبه
كانت عاطفة حبّ بلغت حدّ الانصهار ، فإذا بها تستحيل ثورة صيفة
إلى حدّ النقمة ، ففرقت الشابي يفسر نفسياً وإن لم يبرر ذلك أن هروب
الشاعر إلى الغاب إنما كان تعويضاً عما أصابه بعد أن تسلطت عليه قوة
ضاغطة انتجت اختاراً طغى على الوعي فأدّى إلى ردّ فعل عنيف ،
وحمله على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته ، أن كان منه
وإليه .

وفي هذا المقام يستقي بيرس - لو رمنا تحمس بنية الديوان في
تفاعلها مع الحركة - أن نوائم بين « التي الجهول » و« تونس الجميلة »
من حيث كانت الأولى امتداداً للثانية واعتراضاً عليها في نفس الحين ،
فكويان في تواجدهما كفضية وثقينة ، يجرّد لها الديوان بروثه تأليها ذا
جدلية كلية .

وكذلك لو ذهنا بالبحث أشواطاً لبلغنا به تمامه عند تحديد بنية
الديوان على مسار الحركة فتبين عندئذ كيف إن الترقق يصور البعد
الساكني القارص متطافراً مع بعد الصراع الذي هو حركي صائر بالضرورة .
فلن بدأ الترقق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسّد التناقض
الخارجي القائم على تجاوز الذات ، وكلاهما يستمد النضج الشعري من
إلهام التجلّة الذي جاء تصويره ملحمياً وصوغه إبداعياً .

مكتبة الخسارنجي

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

١١ شارع عبد العزيز بالقاهرة/ ٩١٥١٤٨ / ٩١٤٨

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- ١- الإحصائية في أخبار غرناطة ٤ جزء
- ٢- ربحانة الكتاب ونجمة الكتاب ٩ جزء
- ٣- الوسائل في معرفة الأوائل
- ٤- مناقب الإمام أحمد بن حنبل
- ٥- منهج القرآن في تربية المجتمع
- ٦- الألف المختارة من صحيح البخاري ٩ جزء
- ٧- الاتجاهات الفقهية عند أصحاب الحديث
- ٨- الفصل في الملل والنحل ٥ جزء
- ٩- الإرشاد
- ١٠- الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس
- ١١- المجتمع الإسلامي والعلاقات الدولية
- ١٢- المجتمع الإسلامي وفلسفته المسالية
- ١٣- الإنسان مسئلة أم مخيّر
- ١٤- رسائل الجاحظ ٤ جزء
- ١٥- خزائن الأدب الجرمي الثالث
- ١٦- فصول في فقه العسرية
- ١٧- المدخل إلى علم اللغة
- ١٨- اشتقاق الأسماء للأصمعي
- ١٩- العسرية ليوهان فلت
- ٢٠- أبعاد متطورة من الفكر التربوي
- ٢١- سيكولوجية الشخصية المعوقة للإنتاج
- ٢٢- سيكولوجية الحوادث وإصابات العمل
- ٢٣- الشخصية ومبادئ علم النفس
- ٢٤- أثر الإسلام في الكوميديا الإلهية
- ٢٥- حسانات قطع المعسدين

لا بن الخطيب تحقيق: د. محمد عبد الرحمن
لا بن الخطيب تحقيق: د. محمد عبد الرحمن
لجلال الدين السيوطي تحقيق: د. عامر عمر
لا بن الجوزي تحقيق: د. عبد الله التريكة
د. عبد الفتاح عاشور
د. محمد عبد السلام هارون
د. عبد المجيد محمود
لا بن حنبل
الإمام الحرمين الجويني
د. حسن علي حسن
د. محمد الصادق عفيفي
د. محمد الصادق عفيفي
د. فتاود العقلي

تحقيق: د. عبد السلام هارون
تحقيق: د. عبد السلام هارون

د. رمضان عبد التواب
د. رمضان عبد التواب

تحقيق: د. رمضان عبد التواب
ترجمة: د. رمضان عبد التواب

د. تبيد يسر
د. فتح عبد القادر
د. فتح عبد القادر
د. فتح عبد القادر

ترجمة: د. صلاح نظير

إسبراهيم الرشيدى

الدكتور محمد فتوح أحمد

الشكلية

ماذا يبقى منها ... ؟

(١) يجول لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه يزداء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابغه . وبإلى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقاً أو جزئياً ، فلا يبقى منظوراً في النهاية سوى المشهد الأخير . بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكبير ، فهذا الجديد لم يلع القديم بقدر ما ورث منه ، وعناصر المشهد الأخير لم يتكرر من عدم . وكل ما حدث هو تحول في مراكز الثقل التي تحتلها تلك العناصر . واختلاف في زوايا الرؤية ومقادير الضوء التي تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد ، وسينالك قد تذكر على الفور ما قاله لينانوف Tynianov - وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبي لا يعنى التعاقب بالضرورة ، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلاً في أنظمة الظواهر الأدبية» (١) ، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والتقليدية ، فيلمع أحدها حين ينطفئ آخر ، دون أن يفنى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التيار الوليد .

مستدرك على مبادئه أو لئلا يحقوله اهتمام ليست في قلب الأدب، وإن وقمت حوله ، حتى بعد هذا الاهتراء الذي أصاب الشكلين كجماعة ونشاط منهجي منظم ، نرى وفرة من قضايا تراهم النقدي تشاح فحسن طرائق واتجاهات في تفقد حرارتها بعد . الأمر الذي يشجى بوضوح في مبادئ حلقة «براج» اللغوية ، ثم في دراسات البنية وتطبيقاتها في ميادين المعرفة المختلفة .

وتريد فيما يلي أن نحضر صدق هذه للقول في يتصلق بالنسج الشكل خاصة ، فهذا للنسج النقدي رغم تميزه من حيث البنية والظروف التاريخية التي نشأ فيها ، لم يفقد صلته بالمتأخر الأدبي السائد منذ مطلع هذا القرن ، ولم يتغلب من بعض تأثيرات المودرنيزم الأوروبي ، رغم محاولة الغرد عليها ، كما أنه - وبغض النظر - لم يحل من آثار باقية في الساحة النقدية ، وحتى بعد غيابها رسمياً في أواسط العقد الرابع من القرن ، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو



قد لا تصادر على ذكاء القارى، إذا أوجها إليه بالملامة الحسنة بين الوقتين . ورغم ذلك ينبغي الحذر من الغنى في تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد . لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكلياتى مسويه الصوفى والركبى لم يعد ظاهرة تسيية تركما ذات الشارح . بل غدا موضوعا لتحليل منجى يتكى على نتائج الدراسات الصوتية الحديثة . كما يتكى على حقول اهتمام قد تدير بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء . لقد أضفى التحليل الإيقاعى على أيديهم « طاء » . ونهض شقولا اهتماما فى تفسيد عن نفاث البده والوقوف وثيرة الاستفهام والمجرب وساحل الزمن سرمة وإيقاعه وهكذا . وعنده أن التأويل الإشادى للعمل الشعرى يمكن أن يقدار - فى أعجبه ومنهجه بما - بطريقة الموسيقى فى نخبنا لنص أغنية أو كتابات نثيد .

لقد أضفى بنا الحديث عن الأكر الرمزى إلى نقطة كان التخرج الطبقى يستوجب تأخيرها . ورغم ذلك يتفحصنا لتمام ألا نرك ذلك المحيط الأثير دون وقفة عافية . ذلك أن النظرية الموسيقية التى أثار « برشتاين » إلى طرف منها تقوم على الفراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى . وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الذاتى للشند . وتعرض اهتمامها إلى الطرق التى بها تخففى الصوت أو لعلو ، وتسرع أو تبطئ . ولقد أو نقصر . وقد تكون طرق كتلك بالغة القيمة فى تغذية الإيقاع . وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة العملية ومحاولة الاستقصاء للوضوح . بيد أنها لا تحل - فى التحليل الأثير - من ذاتية . لأنها ترتكر إلى أدوات إشادة بلقب اختلاف الأكر دورا خطيا فيها . وقد يخلط للشند وقد يصيب وقد يفسد عناصر أو يخلط أخرى . الأمر الذى يؤدى إلى اختراز الخط الإيقاعى فى جملته .

بيد أن هذه النجوة اللاتية فى التأويل الإشادى ما تلبث أن تفسق كثيرا حين ينظر إليها فى ضوء استداركات الشكلياتى على نظرية « الوون الشعرى » . فخلطها فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزنى يصد على وحدة التسمية . سواء

شعر « الكسنوبوك » من قبل على مسرى الإيقاع . وهكذا يمكن الزعم بأن الشكلياتى إن غردوا على الرزميين فى محاولة لتحرير الكلمة الشعرية من الانجذابات الفلسفية والدينية المتصورة التى ألقها بها هؤلاء الرزميون .^(١) فقد افقروا معهم فى نقطة البدء على الأقل . نعى تحرير الكلمة من إسار الدلالة الرضمية المسبقة . وربط هذه الدلالة بسباق الكل الشعرى . بل لقد افقروا معهم فى أهم وأخطر . فى العناية البالغة بالجانب القوى والموسيقى فى القصيدة . وفولف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية عما يرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار .

لقد كان مالارميه S. Malarre ضمير الرمزية وشاعرا الأكر - يرى الشعر مرتبطا فى أثر الجبال بقدر ما يتقدم به السياق الصوفى من عمل . وأنه لتحقيق الوضع الصوفى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغي التخلص من ثرية اللغة وفوضى الأنفاذ وتلقائية التعبير . ولا يتنى ذلك إلا من طريق ما يسمى « بإعادة الصياغة » . بحيث تصبح الكلمات انسجاما وتفاعلا كاللحن الموسيقى الذى يتجم من اضطراب إحدى نفاثه اضطراب إيقاع حلقة الموسيقية رمتا . ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرزميين لا يشغل فى تفتيه . بل فى يوائمها وبتأهم معها من الكلمات تناعا غير مقيد بجمود الدلالة الأولى . وبهذا جميعه فقد وحدة القصيدة صلاتها التقليدية . فلا تعود مركزة على المنطق أو الواقع . بل تندو وحدة سيمفونية تنوع نغائنا بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر . ولأن افقت جميعا من حيث عضونيات فى العمل الشعرى .^(٢)

ترى هل أولفنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن ترى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعى مغرولة فى ظاهيف للدراسات الشكيلة بعد أكثر من دج قرن ؟



(٢)
والحق أن هذا التماسل المبادى بين فكر الشكلياتى وما سلفهم أو أعقبهم من تيارات لغوية وتقنية ليس بعيدا عن طبيعة الإطار الذى اختاروه لنشاطهم منذ البدء . فهم لم يظفروا على أنفسهم اسم « مدرسة » كما هو الشأن فى المدارس الأدبية الكبرى . وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأروها لها فى بعد . وهم لم يولعوا بصيلة التنظير الفلسفى والمحال التى جعل من فكرهم ثارا عند الملامح والنجوم .

بل على القبحى من ذلك . كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experiments Phonetics . ذلك النشاط الذى تعرض مراجعات دراسية وتقنية شاملة من قبل أعلام الشكيلة أمثال : « تيناووف » ، « برشتاين » ، « إجنياوم » ، « جاكوبسون » . وهى مراجعات تم من محاور اهتمامهم وتثير إليها . هذا فضلا عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث من يجل من إيقاع صريح لاستخدام مصطلح Method صوتيا فى التحليل النقدي وعنوانا لها . فهاهو « برلك » يكتب (سنة ١٩٢٣) عن « المنهج الشكلى » . و« شكوفسكى » يستخدم نفس المصطلح عندما يفرس فى الجدل المثار حول هذا الباب (سنة ١٩٢٤) . هذا على حين آو « إجنياوم » أن يمزج بين مصطلحي النظرية والمنهج فى دراسته « نظرية المنهج الشكلى » سنة ١٩٢٧ .^(٣)

لقد ألفت مريرة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأهد والعطاء . فحين تبلورت الشكيلة فى العقد الثانى من هذا القرن فى حرف اصطلاحا باسم « جماعة دراسة اللغة الشعرية » Opozay^(٤) . تلك الجماعة التى انحدت من مدينة « موسكو » مقرا لنشاطها القوى والنقدى . كان ما يزال مائلا فى أهدان دعائنا ونحت أنصارهم حصاد الرزميين الروس الذى نما غورا ملتنا فى العقد الأول من القرن . وبدا وكأنه استغضب لأبرز ما خلطه الرمزية الأوروبية من مغامرات فى الشكل الأدبى بخاصة . وجاء كتاب « بيلى A. Bely » « الرمزية Symbolism » The الصاد سنة ١٩١٠م يجعل على مسرى النقد ما مله

الاجتماعي في النشاط الإبداعي والوظيفية الاجتماعية للنص، وتعد هذه الملاحظات حتى تشمل التنبؤ - إن لم يكن الشك - في دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر» ، فمن من هذه اللغة لست بإزاء عطف قرني واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبسون - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر اللحني عن الشعر الدلالي ، كما يختلف الشعر الحطائي عن شعر الأهلالي ، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتعدد وظائفها .

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يصور الشكلانيون ، فإن معنى ذلك أنهم في استنساخاتهم قد قطعوا شوطاً طويلاً في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعل «شكوفسكي» كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد لحاضره حزاناً سوى أنها «تذكر غبطة علمية» ، وسواء كان حديثه ذلك اعتباطاً بالخطأ كما حصره على الظروف التي أجتهته إلى الارتداد عما لم يكن ليرغب عنه ، فإنه في الحالتين واحد من التدرج التي أدت به إلى حصار مدّ الشكلية بعد رحلة تأخرت العشرين عاماً ... رحلة تركت - على قصرها - أثراً واضحاً في مناهج التحليل الأدبي ، وخلفت بوضوحاً متميزة في حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيضاحية للغة الشعرية ، كما كانت نواةً دارت حولها الدراسات البنوية في شتى أصناف أوروبا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة «براج» اللغوية^(١٢) ، ومبادئ مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، ومبادئ الجاهل - في النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية في النقد الأدبي الحديث .

(٤)

كانت معركة الشكلانيين منذ البداية في «فنية الشكل الأدبي» ، وفي معركة كهذه لم يكن مستغرباً أن يكون المثل على ما به يصير هذا الشكل شكلاً ، على أهمية الأدب من حيث هو فإن بالغة في المقام الأول ، ومن ثم غلقت نقطة الارتكاز لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة بخاصة ، واستأنزت الأبحاث العلمية المتمحورة عن عدد الأصوات المنفردة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذي يجرجه تتابع

ليمتد إلى ما تدل عليه ، فإن التحليل الشكل يوجهه إلى هذه الكليات من حيث هي «الوافية الأدبية» بكل زعمها وحسنها وفعالها .

لقد صيغت في هذا الكتاب - لأول مرة - الأفكار المبكرة لحاجة دراسة اللغة الشعرية ، تلك الجماعة التي قسمت للنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة ، وما لبثت دراساتها التالية أن عصفت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها بتعددنا قاطعاً^(١٣) ، فحق موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسماً شديداً للوضوح والغير عن لغة البذر ، فكل من نظامها على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوي منها وظيفته ، فالأول غنى يحمل قيمته ، فحداً شكله ، والثاني «عمل» يستمد قيمته من وظيفته في نقل الدلالة والقدرة على التوصيل .

ومع مفرق القرنين الثاني والثالث من هذا القرن تبدأ حاجة الشكلانيين حقبة جديدة من مسيرته التي لم تستمر طويلاً ، فيلمت نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكوفسكي اللغوية» ويكزن من نتيجة هذا التزاوج العلمي أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من التالبيين اللغويين الشهيرين : «دورمان جاكوبسون» R. Jakobson و «ج. فينوكور» G. Vinokor ، ويبدأ تنظيم الجماعة في إعلان ذي دوة نشر مجلة «حياة الفن»^(١٤) ، وتصدر هنا ورقة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت في تأثيرها نطاق الملهية الضيقة ، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حيز الزاوية في دراسات حلقة «براج» اللغوية ، ثم في نظرية «البنية» بوجه عام ، ولأنك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الموهوب ، وانتقاله الأسطوري بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دوراً رائداً في اندماج آراء هذا التأثير^(١٥) .

لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها في أواسط العشرينات ، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبي دون أن تكتزح كثيراً بمبدلاته السياسية والاجتماعية ، لم تتج من قواصر النقد الوهمي الحاد ، الذي بدأ يطرأها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تتج من اهتمامات فاعلية معينة عدم راحة الرأي بين دعائها ، ولم يكن هذا أولاً ما يعنى دون نتيجة ، فما يكاد العهد الثالث ينصرح في تدهور موجة من الدراسات الذاتية والامتدادات على بعض مفاهيم للنهج ، وبخاصة فيما يتعلق بالجد

اعتمدت هذه التفعيلة على التبر أو طول المقامع النغمية ، ولكن الجديد هنا أن الشكلانيين لم يهتموا بالتفعيلة وحدة وظيفية حاسمة في هذا المقام ، فالوفاة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة ، وإنما هي البيت كله ، وليس للتفعيلات مجرد مسئل ، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة^(١٦) ، وهكذا يمكن القول بأن تيرة الإشاد أو طريقه الإلقاء إن أسهبت في تلوين الإيقاع لدخل البيت ، فإنها تظل محكومة بملاحة توتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة في جملة ، وهكذا - أيضاً - يصبح الشعر ضرباً من العنف المنظم ، يرتكز بين اللغة البوية ، فالوزن كحد ، والإيقاع المعادي للكلام حافر ، وإذا كان الخط بعبئته سكوتياً ، فإن الحافر الإيقاعي ديناميكي ، وهو يؤثر في اختيار الكليات وتركيبها ومن ثم المعنى العام للشعر^(١٧) .

(٣)

وإذا كانت الشكلية في عهدها الأول لم تخل من أصداء الرمزية ، فإنها بظلال لم تكن بعيدة بسمها وقلتها عن مباحث التجديد التي غمرت الساحة الأدبية في أوروبا كلها مع مطلع القرن ، وكان ربيع هذه المباحث في الأدب الروسي غامراً ، فبالإضافة إلى التزعم المستنبل Futurism التي رادها فلاذير مايكوفسكي ، نرى عدداً غير قليل من الأدباء والشعراء يهتمون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الإغريق - «أبولو»^(١٨) - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالمعنى ، وروحية في العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعية البكر ، ولم يكن غضض مصادفة أن ينضم هذه الحقبة بين كتابها أسماء مشهورين فيما بعد من أصداء المنهج الشكلي ، أمثال : «إلياذيم» ، «نوفوميليسكي» ،

وإن نحضر بعيداً في طلب المنظر التاريخي لتبار الشكلية ، إذ علينا في المقام الأول انكسارها على الفكر النقدي للعصر ، وبشكل أن تغير هنا إلى مرحلتين بارتكيز في مسار نهائيه وتطوره ، تبدأ أولاً بكيب صير الحليم لفتكوفسكي نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة : «بعث الكلبة» ، الذي قصد به إلى إشعاش دور الكلمة في التركيب اللغوي ، والظفر إليها باعتبارها كياناً له ذاتية واستقلاله . وإذا كان التحليل النقدي التقليدي بعيداً عن «تعبير الكليات حين يرد كل

ونعتقد أن تلك القطعة الأخيرة هي التي تعبر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليات بلغة الشعر .
فهى اللغة الأصغر من قبل الأساليب الوظيفية ،
والمتنية فيها بينة الرمز اللغوى تلتقى كثيرا على حزم
العناية بالرموز ، كما أنها ليست أومانيكية الطابع من
حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتأثير
الشديد و الثقافة للمواد وتوظيفها ، ومن ثم يمكن
القول بأن لها أهرافا خاصة لا يمكن أن نأجم أو نتطه
بسبب تجاوزها للمسوى اللغوى العام ، بل أكثر
هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إعمال
منهجي منظم بالأحرف اللغوية ، ولا يمتثل هذا
الإعمال لها يسمى بالضررات الشعرية وتجاوزاتها
العرفية والتحررية لحسب ، بل يمتد إلى الطابع
الجزائى الذى تسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع ينسج
بالدلالات الرضمية الأولى للكلمات ، ويكده منها بالرمز
والتركيب والخلط والإعمال دلالات فنية ثانوية ،
هى بمجمل الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات
اللغوية الوضعية (١٢)

(٥)

ولعله قد اتضح - من ثم - أن مقولة « الشكلية »
فى إطلاقاتها تم فى تطبيقها على بنية العمل الأدبى كانت
حبر الزاوية فى التقيد الشكلى ، فقد أخذت رواده
على الفكاك من أسر الشكليات الحيق بين الشكل
والمضمون فى الظاهرة الأدبية ، وهى ظاهرة عضوية
متكاملة بطبيعتها ، وعضوية تنفصلى بالضرورة أن
يكون الثابت الجاهل مرتبطا بما شكل ، ومتصفا بها
كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفترض ، وإذا كنا
تقبل الفرضية بين اللغة والكلام ، لإننا نأخذ -
ونعتمد - بنسبى أن نقبل الفرضية بين مكونات العمل
الأدبى ، وهى مادة صماء ، وهذه المكونات بعد أن
تتخلق نظاما حيا من التركيبات والملاقات ، فهى فى
الوضع الأول فى حالة غياب جلال كامل ، وهى فى
الوضع الثانى فى حالة حضور جلال كامل ، وهى فى
وضعها الأول كقائمت مهمة لا قيمة أدبية لها ، على
حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق
الذى يؤلف بينها ، وما أقبله اليون بين الوضوحين
باليون بين مجرد الشيء بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو
بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعة وأداء .

ونعتقدات ، صفوف بعد أنفسنا إزاء مأزق حقيق ،
لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن
الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها
قيمة فنية على الإطلاق ، وما هذه الطريقة فى النهاية
سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات
ليست قيا مجردة بل هى ما عبرت به الشخصيات فى
مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا
شكل ، ومن ثم لا يبق أمامه داء... العمل الأدبى -
من منطق شكل - إلا أن يتجهز ، والطريقة التى تم
بها تنظيم وحدات هذا العمل ، والنسق الصياغى
الذى جبل من هذه الوحدات قيمة فنية حية .

ولقد كان تصور الشكليات للظاهرة الأدبية على
هذا النحو مقدمة أباد منها « البراجون » وطوروها
تطورا لا يخلو من أسئلة ، فإذا كان الشكليات قد
فرقا بين لغة الشعر واللغة العملية النظرية ، ورأوا أن
الأولى إحياء للكلمات وتكثيفها دلالاتها حين تستش
خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تحجرت وجمدت فى
واقفها اللا شعري ، فقد فرق البراجون بدورهم بين
اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ،
والأحداث الكلامية والهجيات الوظيفية باعتبارها
تطبيقا لهذا النظام وإعمالا له ، واللغة فى تصورهم -
وفقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير -
تختلص من الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل
التي يتم التصرف اللغوى طبقا لها ، والكلام هو
الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل
فى مواقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن هنا
الوظائف بين هذه الطرق الأدبية تبتق نظرة أخرى إلى
الذمة الأدبية باعتبارها أكثرها تميزا وخصوصية من لغة
الحياة اليومية ، إذ تقع تلك الأخيرة من الوظائف
اللغوية بخاصة شديدة التواضع ، هى غاصية
التوصل أو الإيلاج .



الأصوات فى الثقات المادة ، ومركز الأصوات فى
الراحت الإيقاعية ، ثم دور الثقافية باعتبارها نموذجاً
من نماذج التردد الصوتى ، وأخيراً دور المستوى
الصوتى جميعه فى بنية العمل الأدبى (١٣) .

ومع أهمية هذا المستوى فإنه لا يمثل سوى طبقة
واحدة فى نسج معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة
الثانية فتشملها وحدات الدلالة التى تشير إلى الكلمات
مفردة ، حتى إذا ما انتقلت هذه الكلمات فى بنيات
الجمل والتركيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى
ثالث هو مستوى البنية الشعرية ، ثم مستوى رابع هو
المستوى الصوتى الذى تتجسد به ومن خلاله
وحدات الصور الجزئية ، كما تتجسد به ومن خلاله
تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات .
ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة
سكونية جامدة ، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين
الجزء والكل ، بين الوحدات الصغرى والانساق
الكبرى ، فإن خصائص اللغوى فى اللغة الشعرية
ليست حاصل جميع هذه الوحدات ، وأما هى - فى
التحليل الأخير - خصائص للنظام الذى تم به تنسيق
هذه العناصر (١٤) .

وواضح أن هذه القيم التدرجية فى العمل الأدبى
تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل
والمضمون ، بين الأسلوب الأدبى وما يظن شعري
له ، فالأدب فى حقيقته ليس إلا طريقة لتأليف بين
المكونات المخار إليها ، ومعالجته بنفس منطق ، أى
بطريقة أدبية ، تفصل عن بقية تصدى له أن يملك تحليل
تكاملها ، وأن يظل لحصل اهتمامه ذلك الشكل الذى
انطلقت من خلال تلك العناصر المنفردة ،
« ولذلك الذى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف
بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التركيب فى نظام
معين » (١٥) ، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية
والاجتماعية فلم تحط فى التحليل الشكلى - على الأقل
فى مراحل تطوره الأولى - بكثير أكرامات .

وليس من شك فى أن أرق الشكليات تجاه القواضى
المفترضة بين الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم
إلى هذا المنطق الأخير ، وليس من شك أيضا أن
موقفهم تجاه هذا المنطق لم يكن يخلو من منطق ،
فإذا زعمنا بأن الشكل - فى مفهومه التقليدى - يضم
الوسائل اللغوية التى يُطرح بها إلى التعبير عن
المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم عوديات تلك
الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار

يبد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم
يحافظ على قنانه طويلا ، لما لبث أن تعرض لمرجعة

تقوية لها ، ومدى تفوقه منها أو تناقله إزاءها ، وهي دلالات فكرية عامة ، ثم هي دائرية لا يفتقنها الشكل عبر خط مستقيم ، بل تولد جزءا من المضمون المباشر ونتيجة له ، لأن سويته تنبثق من الكتاب ذاته ومنهجية وتصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط التوازنية والمتقاطعة والمنتهية - كل ذلك يرمي إلى فلسفة العمل وعلمية رؤاه الفكرية

ولعل بما لا يحتاج إلى تنبيه أن المضمون المباشر في هذه المقالة لا يكتفى به قصد بالشكل الداعل في المقالة السابقة ، بل إن حرص الشكل على وحدة العمل الأدبي - رغم تدرج عناصره - يبق ذات الحرس عند من تلاهم من المحدثين لم يحور في الصيغة التي تترجم عن هذه الوحدة ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة نيات ، بل هي حالة تفاعل ، وللساقية بينها ليست فراغا صامتا ، وإنما هي حوار متبادل مستمر ، أكثر من هذا ، ليست الفقرة الاصطناعية فيها إلا فقرة نظرية ، لأن المضمون - عند الممارسة في جانيها الإبداعي والتقديري - لا يبدو أن يكون شكلا ، متحولا إلى مضمون ، كما أن الشكل لا يبدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل ، وفي التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكونه (٧٠) .

(٦)

ولئن بدأ في زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبي على هذا النحو قد أصبح ترويحاً عن نعمة معادة ، فليس علينا إلا أن نذكر أن الشكلين قد خاضا فيه منذ أكثر من نصف قرن ، وفي ظل مناخ كان يعد الحديث عن « لقاء الشكل » واستغلال البنية الأدبية « ضياعاً من المهرطقة الفكرية » ، وقد التقط البنايون من بعدهم طرف الحيط فامتدوا به إلى مناطق عذراء من حقول الدراسات الإنسانية . كما تشرت بعض أصداها منبهجهم إلى غملي النقد الجديد Criticism New في أوروبا وأمريكا ، وليس عسراً أن نجد ملامح شبه بين ناقد شكلي يدعوك إلى دراسة العمل الأدبي في ذاته ، وكما هو ، برصده النبقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتكيفية والإيقاعية ، وناقد جديد يوجهه إلى النص « نقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل » ، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدي لأنه ويبحث في الجانب

وفي ذات الوقت - إلى تنير جذري في طبيعة التواة الفكرية .

إن قيمة هذه المقالة في التحليل التقديري تبدو واضحة في تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعي ، ومن ثم يكون فصول الأنواع الأدبية « فصول حطوطها من هذه العناصر ، فكل العنصر يمثل الشكل الخارجي لثلاث أبعاد أكبر بكثير مما هو في النثر ، وفي الرواية التعليمية يمارس الموضوع دوراً يفرق نظائره في بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا (١٩) .

ورغم ذلك لم تتجسّد هذه المقالة من غرضها ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجي والداعل غائبة رجائية ، كما ظل مصطلح التواة شاحب الملامح ، فلو هو مقصور على الدلالة الإعلامية التي تلدها بنية الرموز والتركيب والصور ؟ أم هو يستوعب - بالإضافة إلى ذلك - الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرة إلى الوجود على وجه العموم ؟ تلك الماخذ وأمثالها دعوت إلى منطلقة الضوء مقولة أخرى مأزلة تستأثر باهتمام قارئ من نقاد ما بعد الشككية ، وإن كانت - كما سئى - غير بعيدة عما هي ميراث الشكلين .

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل في هذه المقالة ما أطلق عليه آنفاً مصطلح الشكل الخارجي ، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة ، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تكسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذي يسكنها ، فالإيقاع مرتبط بالانشاد ، وهذا الأخير مرتبط بالصمم الشعري ، والصمم الشعري بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتي ، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر في التوجة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو أولها .

أما المضمون فتتميز هذه المقالة فيه بين مستويين : مستوى « المضمون المباشر » المتمثل في الصور والأحداث والطابعات والتشخيصات وأفعالها ، وهي العناصر التي تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولقبتها ، ثم مستوى « المضمون غير المباشر » الذي يعنى موقف العمل الإبداعي تجاه العلاقات والظواهر التي يصورها ، وما يستتبعه من هذه الظواهر وكيفية

شاملة من قبل الجيل الثالث من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشكلين أنفسهم ، وما هو « تيناؤف » ، يمتدّ صراحة « بأن الحياة الاجتماعية تستل في ارتباط مع الأدب بمظهرها الكلامي قبل كل شيء » (١٨) . ولكن هذا الاعتراض - وأمثاله - كان من الإجلال بحيث التقى مزيداً من التفسير للكيفية التي يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفية الاجتماعية ، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان في ديناميكية العمل الأدبي ، استفظتا بما في مقولة « الوظيفة » الشككية من كلفة هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أضافتا إلى هذه الطريقة ما يخص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر .

مقولة الشكل الخارجي والشكل الداعل : العمل الأدبي حسب هذه المقالة يتشكل أيضاً من مستويات ، في مركز التواة من هذه المستويات تتخلق فكرة العمل وموضوعة ، وعلى صلب هذه التواة تتخلق درجتان تميزتا يمكن أن نصلح على تسمية الخارجية منها بالشكل الخارجي ، وأن نصلح على تسمية الداخلية منها بالشكل الداعل ، فالأول هو بصورة الرسائل التي يمكن بواسطتها إبداع نسج لغوي ينجس في تكوينه وتنظيمه لخصائص الشكل الداعل ، ومن هذه الرسائل ما هو صوّق مثل : الغافية ، لجيس أرنسرك التكاليف أو بداياتها ، ومنها ما هو عروض يرجع إلى الوزن الشعري وعنايته المقطعية والرومية ، ومنها ما يتعلق بالتركيب وعروق صياغتها ، كما أن منها ما يتعلق بتناسق أجزاء العمل ، كالأنشاد ، المأزلة ، تشييب الأداء القصصي بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحي بين الحوار وملاحظات المؤلف ، وما إلى ذلك .

أما الشكل الداعل فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساساً ما يدهي بطاقة التمثيل ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية ، المتمثلة في التشبيه والمجاز والكتابة ونحوها ، وانتهاء بالصور الكبرى ، صور الشخصيات والطابعات وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد - حسب هذه المقالة - يلوكن من يلوح درجات سلم صعودا وهبوطا ، فالقراءة الفكرية تلعب دور النظام التحق الذي تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى ترسم مناخ العمل كله ، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحريكها إلى ما يسمى بالشكل الخارجي ينتج ما يدعى بالعلاقة المنكسكة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية ، الأمر الذي يصحح ضار الرسالة الدلالية زيؤدى غورا -

بين هذه الأساليب . من حيث خصوصيتها الأدائية أولاً ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإنسانية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية Informative ثانياً ، ثم - أخيراً - من حيث صحتها الإقناعية التي تحظى من الألفاظ والأنظمة مما يميزها عن إقناع الشعر . وفي هذه التسمية الأخيرة خاصة ساهلوا استخدام المتاحج الاحصائية في الكشف عن العلاقة بين الوزن والإقناع ، وأعوضوها لتجارب عملية مفسية . كما سهرل بل قيمة الإشاد وارتباطه العضوي ببقية المستويات الشعرية .

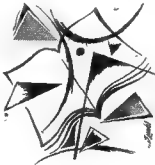
أثراً - والشعر أفرق فوناً القولية - في حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإقناعية من درجات التحليل ؟ لعل من نافلة القول أن الإقناع في التقعيد العربية يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص . بحيث ينشأ من هذا التوالى وحدة أساسية ، هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت . ومن ترددها ينشأ الإقناع ، ومن مجموع مرآت الردود في البيت الواحد يتكون ما يسمى بالوزن الشعري . ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربي إن رويحت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى بنية الصوت ذاته ، ثم فروق كمية تعود إلى الطريقة التي ينطق بها ، والخصائص التي يكسبها من السياق الشعري ، هذه الفروق كل تراجم بما فيه الكفاية ، أو هي تراجم أصلاً رغم أهميتها ، إذ يجم المروضي - في مقام الأول - أن تتساوى التفعيلات في حفظها من الحركات والسكانات ، وأن تتساوى الأبيات في نسبها من التفعيلات ، أما نوع الصوت وبيته ونحط إلقائه والزمن الذي يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمنة غيره من الأصوات ، فأمر ظلت لتدور في نطاق اللزوق الحضي للمعجم ، ثم في نطاق الاجتهاد القدرى للناقد ، ولم تكن من العمق والتنظيم والنبهية بحيث يمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية ذات قيمة بما يخص البنية الإقناعية .

والحال أن هذه البنية - فيما تحسب - نظام لغوي شديد التقيد ، ولا يخل الوزن والقافية - عل أهميتها - سوى عنصرين في هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يبنى - مثلاً - بظاهرة التكرار الصوتي في عوالم القوافي ، فإنه من المنطق ذاته مدبر للنظر في طواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية . كاسترخ

الظاهرة الأدبية باعتبارها - في النهاية - غاية الغايات ، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة في عمل الاختيار الحقيقي والصبغ للتعد الأدبي وأدواته ومصطلحاته ، إذ أننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعي عناية كافيّة - بل ربما دون عناية إطلاقاً - بتوضيح ما نقصد منها . ومن ثم قد يبدو على المستوى النظري وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي ، حتى إذا شرعنا في تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنص مرزوت الفصوات بين المواقف والأفكار .

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة من الإزبون يعتقدون بالفصل التحكيكي بين شكل العمل الأدبي ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهدر من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تتفق على وحدة هذا العمل . لأننا في هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عديدة من اللطلة النقدية ، بين ما يبدأ من المضمون ليري كيف تحلى من خلال مقدمات تفسيرية مباشرة ، ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة المخرقة لكل عنصر من عناصره ، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين ، فهو يتناولها على التوالى ، معتقداً بذلك أنه قد أفرق وحدة العمل الأدبي حين استقر حثتها ، وهو اعتقاد يفرض نوعاً من التقابل بين الشكل والمضمون حين يرزى يهبها على هذا النحو ، مع أن العلاقة بينهما من التقيد والتفاعل بحيث تتنحى كل تصور يفرض التوازي المنطق أو يفرضه (٢٣) .

وأذا كان للإشكاليات مثل هذا الإسهام الذي سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبي ، فربما كان أثرهم في تحليل الإقناع الشعري أوضوح وأبقى ، فقد استندوا بنظريتهم في الأساليب الوظيفية إلى حيث انحصروا آثارها في التفرقة بين الأجناس الأدبية ، وأرو طريقتاً لما أن اللغة الشعرية تحفل فمة المرم



التكرير للعمل الأدبي باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة . وهو بهذا يهدم القيم التفسيرية لبيئة العمل الفني ، والثاني - ويدير ظهره نهائياً للتاريخ الأدبي الرضعي ولكل عاولة لمعالجة النص الشعري ضبط كوثيقة سرية أو نصية أو أجنبية أو تتعلق بتاريخ الألفكار (٢١) . بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكلين في هذا الصدد وفكرة ت . س . البوت « عن موضوعية الخلق الأدبي واستقلاله الكامل عن الوقائع والملايسات الخارجية ، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية ، ه لافانك الأمثل - في نظره - هو ذلك الذي يمتاز فيه الإنسان الذي على من الشعر الذي خلق » (٢٢) .

ورعنا كان هذا الولد الأخير - إريوت ودعاة النقد الجديد - أبرز الممارسات التي اتخذتها فكرة استقلال البنية الأدبية « مروراً إلى قلندنا العربي الحديث ، وقد شهدت مساحته الأدبية في الخمسينيات والستينيات حواراً لم يخلت صدهاء بعد حرك أمثل المتاحج لفهم طبيعة العمل الأدبي وتحليله ، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمية الصلة بغضبة المرح مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكيفات المتاحج الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث ، بحيث تطرق في النهاية معتمدة على الفكر الخلاق لا على الألفاظ المباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبي ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال في ضوء الملايسات التاريخية التي حثت بهذا العمل وبكاتبه ، ومن هذه الملايسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته ، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافي والاجتماعي يورجه عام .

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيداً بسمه عن نبض الزمن الذي نعيشه ، وآياً كان مصدر هذه النبضات فإن برسمنا أن نعي الدرس المستخلص من تجربة الشكلية ، وإن يكن بطريقتنا الخاصة . ولست هنا بصدد تكرار ما ورد في تقاضيف هذه الدراسة ، إنما يكفي أن أشير إلى التزعة الصلبة التي ميزت دراسات الشكلين ، وجنوسهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص ، ثم صكوفهم على التحليل الوظيفي للبيئة الأدبية وأغماطها يورجه عام ، وجسيما اتفاق ترحى بأن مهمة الناقد للمتاحج في تحليل معيار النص الأدبي عادت أكثر إلحاحاً من مهمته في التكميم والتقدير ، ولا يرجع هذا فقط إلى أن الهمة الأولى تنصرف إلى

يقع من الضوء سطعنا المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز نقل نوحية ، انكثت عليها حتى عُرِفَت بها .

لذا أعلننا الشكلية بمعناها فقد حسب لها مامنته من صطاء في دراسة قيم البنية الأدبية وعملها ، وقد نزيد فنقول لروادها بأدبية الوقت حين كان عليهم الانخراط بين دور الأدياء وفرد الدعاة ، وإذا حاكمناها بمعناها فقد حسب عليها أنها لم تنج من المنطق الأدبي الذي تعرض له المدارس والتيارات الأدبية في كثير من حالاتها ، حين يدفعها الطوق إلى إنكار الطوق في الحالتين من أثر ، فهو لبيده ، وقد لا يفلح الطوق في الحالتين من أثر ، فهو آية الخوار لمبدع ، والتجديد المستمر ، والفروا الأدبية الدائمة .

الأصوات ، ومدى انسجامها ، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فرما التفت إلى حطها من الوامضة ، ونسبة ترددها كذلك ، ومدى الملائمة أو المخالفة في بدايات الجمل الشعرية وأصباحها ، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس الشاق الزاكيين من منطق تحليل محائل ، أى من حيث هي وسعادت لشد من خواص الأفراد والمخالفة ، والتكرار والتنوع ، فيسبها في إيقاع القصيدة .

وللإنشاء في هذا المقام أثر حريء بالعناية في شعرنا العربي ، وبخاصة في ظل الشجرة الناشئة بين الشعر وقراءه ، فبفضله تبرز بعض السيات الزمنية في الإيقاع ، كاللدى الذي يلفه الصوت طولا وقصرا ، ومساحة الوقت الذي يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجمل عند الإلقاء ، والسكات والقواصل وأطوالها ومواضعها ، كما أنه يفرى الجانب الصوتي في القصيدة ، ويضئ عليه زعماً إيقاعيا متجددا ، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلويها صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التصجب أو عند الجمل الإخبارية ، كما يتفاوت في تلك الأسماء من البلاغ الجرد إلى التوكيد ، ومن الإثبات إلى النفي ، وهكذا تظل التلمعة في صمود وجمود ، حتى إذا انتهت للمنى هيبت الصوت وأوىس بانتائه ، وإلا صعد ثانية وأشمر المنطق بأن ثمة المعنى بقيه . وبهذه الطريقة يقضى الاشاد إلى دلالة إضافية تغلغل الدلالة الكبرى للعمل وتنسبها ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة هففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح تراوفا بينا ، وهذا الفراوح في الطبقة عصر هام من عناصر الأداء الشعرى . (٢٤)

٥٥

وقد يكون من المفيد - مع عنت هذه الدراسة - أن نشر إلى ما بدأت به ، أعني فكرة التشكيلين عن التطور الأدبي ، والسيرى المطفدة التي يسلكها هذا التطور ، والتي لا تعنى التعاقب أو الإغتراد بالضرورة ، بل قد تتقاطع أو تتحنى أو تنمكس ، مرتدة إلى الماضي البعيد أو القريب ، أتلمه منه ، مستمرة عليه ، رافضة منه ما احتير عليه جوهريا ، مؤكدة فيه ما احتير في زمنه عاشيا ، حتى تلبو ساما الوحشة في النهاية وكأنه لا قد يم ولا جليلد ، بل

(٧) انظر : أوسن وارين ، ريتيه ويليك : نظرية الأدب ترجمة عبي الدين صبيح - دمشق سنة ١٩٧٢م - ص ٢١٩ .

(٨) السابق : ص ٢٢٠ .

(٩) بدأ صدور هذه المجلة في مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩م .

(١٠) نشرتها إلى مجموعة من الدراسات للشركة أهمها : «شكولوفسكى» ، «ويلفانف» ، «بريك» ، «جاكوبسكى» ، «فومير» ، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحوث في نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م ، «دفة الشعر» سنة ١٩١٩م ، ورائع أن الموضوع الأهم في هذه الدراسات هو دالة الشعر .

(١١) العدد رقم ٢٧٣ .

(١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادئه حلقه براخ برح شخصية جاكوبسون ، فقد أتى في نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات من البية الأنثروبولوجية ، وكان أثر هذه المحاضرات حاسما في الدراسات البالية الأمريكية .

وعما كان هذا هو السبب في أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين في اكتشاف الشكلية ، فكل حين يرجع كتاب فيكتور إيرلش Russian Formalism إلى سنة ١٩٢٥م ، روى نصوص الشكلية ومبادئها في تبلور في الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف ونظرية في الأدب ، الصادر سنة ١٩٢٥م ، لمزيد من التنصيص عن أصول النثوية الأمريكية يرجع مقال : إميل غان تيسلار : البنية ، لكن على الطريقة الأمريكية - مجلة الفكر العربى المصاصر - العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠م - (بيروت) .

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحا في واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقه هو «ريتيه ويليك» ، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالاشتراك مع أوسن وارين «كتابه الألف الفكر : Theory of Literature الذي يستر في مواطن عديدة منه وثيقة الفكر التشكيلين ومقلته «براج» مع . ولريد من الفصل من الأطوار التاريخية للشكلية راجع : «دائرة المؤلف الأدبية المعاصرة» - مجلد الخامس - مادة «Opoyez» .

(١٤) أوسيب بيرك في بحث له بعنوان Sound-Figures انظر : أوسن وارين ، ريتيه ويليك : نظرية الأدب - ص ٢٠٧ .

(١٥) درس تيتاروف خصائص المعاني في لغة الشعر في كتابه : «قصبة اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م - انظر المرجع الأسبق ، وبهذه النظرة التحليلية في التحليل الأدبي تأثر الناقد البولندي «رومان اينجبارون» كما تأثر بها الباليون من بعده .

(١٦) الكلام التائد الشكل الكائن «لياديرير» في كتابه : للمسى :

Stil und Form probleme in der Literature

انظر النص وتصيل الفكرة في كتاب «ديوبوف» الألف الفكر - ص ١٤٣ .

هوامش البحث

- (١) د . ٥ . تيتاروف ، في دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبي . وقد أترنا ترجمة أسماء الراجح المكتوبة بالروسية إلى العربية للافرد الأولى بعض الرموز الكتابية التي قد لا تفر عن الطباعة .
- (٢) هذه الدراسة تضمنت كتابه «الأدب» - «لستند» سنة ١٩٢٧م .
- (٣) هذه الدراسة مكتوبة من مجموعة الأحراف التي تبدأ بها الكلمات التي تشكل من مجموعها حوران هذه الجماعة في اللغة الروسية ، «لأحراف الأولى يشير إلى كلمة «جميع» والثاني وثالث تبدأ بها الصفة «شعرية» ، أما الأحراف الثلاثة الأخيرة فانصاعر لكلمة «دلة» .

(٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنية في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥ ، وقد تعرض ثمة بالتصيل لجملته من مبادئ الشكلية من حيث هي ورائد هام من روادها البنية .

(٥) انظر : Bowers, C. M., The Heritage of symbolism, London, 1959, p. 229 .

ولزيد من الفصل من عولارات الرزينين في الشكل راجع لكتاب هذه السطور : الرز والرزنية في الشعر للمصاصر - العلمية الثانية - دار للعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها .

(٦) انظر : ل . آ تيموبوف : أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١ .



(٢١) كارن نظرة الثالث الشكل كما يقدمها كيب :
 زيجيتيف : تاريخ علم اللغة في القرنين التاسع عشر
 والعشرين - الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠
 ص ٨١ . بنظرة الثالث الجديد كما بصورها : ايل فان
 تيسلار : في مثاله الآتف الذكر عن : ه البنية ، لكن
 على الطريقة الأمريكية - الرجع دك - ص ٩٦

(٢٢) انظر : David Dachs, Critical Approaches to
 literature, London, 1959, p. 243.

(٢٣) انظر عن ديابكية العمل الأدبي دراسة لكتاب هله
 السطور تحت عنوان : تلوق العمل الأدبي - مجلة
 الثقافة - القاهرة - يناير سنة ١٩٦٦ م.

(٢٤) فريد من التفصيل في هله الفكرة يراجع كتاب :
 الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ص ٣٢٢ وما بعدها ،
 وكذلك المراجع الموضحة به .

(١٧) عن حقله وراج وصليها بجامدئ الشكلية يراجع :
 ه أسس الأبحاث البنيوية - (مجموعة محث) -
 موسكو سنة ١٩٦٤ .

ه جاكوسن : استخدام الفروع اللطفي في علم اللغة
 الأوربي - ضمن كتاب : الجديد في علم اللغة ه -
 موسكو سنة ١٩٦٥ م .

ومن الطريف أن نجد آثاراً من هله الفكرة الأخيرة
 عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض
 الأصوليين للمصارعين ومنهم ه تيرز ه الذي يرى أن اللغة
 الأدبية تستعمل نفس العناصر القافية ، ولكن تقي
 بها أنظمة جديدة ، فضيف بذلك إلى القواعد القافية

حيث يثن أنها تتطاعها . انظر :
 O.W. Turner, Stylistics, Penguin Books,
 1975, p. 16-17

(١٨) انظر : مجلة الفكر العربي المعاصرة في عديد المثار
 الهيا سابقاً - ص ١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M. S. Kagan : دراسة في دائرة
 لتعارف الأدبية المثار الهيا آفا ، تحت عنوان : البية
 Structure

(٢٠) انظر : تيموفيت : أسس نظرية الأدب - ص ١٣٥
 وما بعدها ، وما يفسر ذكره أن ميها لتصور لتبادل
 بين الشكل والمضمون يصرب ببطوره الأول في ملعة
 هيجل ه الجالية - انظر : مؤلفاته الكاملة - الجزء
 الأول - ص ٢٢٤ .



بمناسبة:
معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
 ٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١
 ينظمه:
مركز تنمية الكتاب العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب
 حلقة دراسية موضوعها:
لغة الكتابة للطفل
 ترأسها الدكتورة سوسر الغامادي
 ويشرفه فيلخية من الأستاذة المتكسعين فته هذا الهامات
 وذلك أيام : ٣٠ ، ٣١ يناير ١٩٨١ فبراير ١٩٨١
 بالبري رقم ٧ بأرض المعارض بالجيزة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

البنوية

من أين ؟
وإلى أين ؟

الدكتورة نبيلة إبراهيم

(١)

والبناء لقويا أو معجميا هو الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عضوي ، أو أى شكل كل . فإذا تحدثت عن بناء من الأبنية المنشأة ، فأني لا أضع في الاعتبار الأول المواد التي صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم في طريقة إنشائه ، كما أنني لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية في هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التي تتجمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدي وظيفة محددة . فإذا قلنا هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكاتب تحت عنوان « البناء واللغة ») ، فإننا نجد التشابه قويا . فالوظيفة الأساسية للغة هي التوصل ، التوصل من طريق الكلام العادي أو العمل الأدبي . فالكلام العادي يوصل المعنى بطريق مباشر ، أما العمل الأدبي فهو يوصله بطريق غير مباشر من خلال إثارة النشاط الروحي . فإذا كانت الوظيفة الأساسية من البناء الإنشائي تلبية الاحتياجات المهيبة ، فإن هذه الوظيفة يقابلها في اللغة التوصل . والبحث عن العلاقة بين الأجزاء المكونة للبناء الإنشائي ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها ببعض لإثبات ما إذا كانت اللغة قد أدت وظيفتها وهي التوصل . والفرق بين البناء اللغوي والبناء المادي هو الفرق بين المجرد والحسي . وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول عملية ذهنية .

البنائية أو البنوية ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة أصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد في أبحاث الباحثين في مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية . وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هي منهج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطيقه أن تيسر ، إلى درجة أن القاري الذي يعد نفسه غارقا في متاهاتها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هي أقرب ما تكون إلى العلم الذي يعتمد على الفروض والنظريات أم هي مجرد منهج يدعي أصحابه أنه النتج الأفضل الذي يوصل إلى الكشف عن الحقيقة .

ونبدأ بتعريف البنائية أو ، بالأحرى ، بتعديها إلى القاري من خلال شرح روادها لفكرتها وفلسفتها ، ومن خلال أقوال بعض الكتاب الذين يتبنونها ويحاولون الإفادة منها في دراساتهم مع شيء من التحفظ .

يحاول أحد الباحثين البائين تعريف البناء بقوله : « لنبدأ في تعريف البنائية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائي ، بدلا من أن نطلق من مفهوم فلسفي .

• البتابة : من أين وإلى أين ؟

الوقوف الحسية في نطاق عدد محدود من التصنيفات التي تتجمع في مسارات محددة من الوعي ، أي أن العقل الإنساني ، بوعيه المحدود ، يكون مضطراً لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكي يحل بها مجموعة من المشكلات الماثلة . ففي كل مرة يواجه الإنسان فيها مواقف من المواقف ، يسترجع هذا البناء لكي يصل عن طريقه إلى حل . والحل الذي يصل إليه ليس هو الحل المثالي ، بل إن الإنسان يهرب من إمكانية الوصول إلى الحل المثالي : على حد تعبير جولدسمان^(١) .

فهل يعني هذا أنه ليس هناك بناء ثابت مركزة في عقل الإنسان أو خارجه ؟ هنا يؤكد جولدسمان أن الأبنية الذهنية تتغير مع تغير لواقف والأحداث لكي تتكيف مع الموقف الجديد ، بمعنى أنه ليس هناك دوام للأبنية إلا في أضيق خصائصها الشكلية . إنما يتحدد البناء في جوهره بضرورة تحقيق وظيفة في مناسبة بعينها . وتجميع الأبنية الصغيرة في النهاية لتكون بناء أكبر ، يكشفه العالم البتالي المتمرس .

هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المركزي ، يوضحها «ديريدا» أكثر من ذلك في مناقشة له حول فكرة المركز . فهو يقارن مرة أخرى بين البناء الإنشائي وبناء الفكر الإنشائي ، فيرى أن البناء الإنشائي لا بد له من مركز أو محور ثابت جامد يمسك بكل ما حوله ، وبلا تخلف للبناء وانبار . ولكن البناء في تعريف العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتاً ومحدداً ، ومن ثم فإن البتابة تبحث عن بناء ليس له مركز . إن البناء وظيفة ، وهو لعبة حرة وفق نظام محدد . ولو كان هناك مركز للبناء ، أو كان هذا المركز البتالي معروفاً أو محدد الموقية من قبل ، لما كانت هناك تلك الرغبة في التعبير الإنشائي منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض ، ولما كانت هذه الكثرة الماثلة من أنماط السلوك البشري . ولكن لما كان المركز البتالي غائبا ، فقد انحلت اللعبة التي تغل الفكر الإنشائي أشكالاً متنوعة لا يحصرها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه في غياب المركز كثر التعبير . ولعل غياب المركز البتالي الذي يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الحقيقة ، هو السبب في اجتداد الفلاسفة في تحديد هذا المركز ، ومن ثم في اختلاف نظراتهم الفلسفية . فنيشه - مثلاً - لم ير الحقيقة في الوجود الحسي ، بل رآها في الوجود التافيزيقي ، وفرويد رآها في داخل النفس الإنسانية ، وحطم هيجر فكرة التافيزيقي وأكد أن الحقيقة في الوجود . وكل هذا السعي وراء اكتشاف مركز البناء بدعم الفكرة البتابة في أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز . وكل واحد من هؤلاء الفلاسفة وغيرهم قد اكتشف بناء ولكنه لم يكتشف مركزاً للأبنية جميعاً^(٢) .

ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأبنية ، فلنأخذ نصايل : أليس هناك تشابه بين الأبنية ؟ ويعبر آخر ، إذا كان العقل البشري يحل مشاكله من خلال بناء ما ، وإذا كانت هذه هي صفة العقل البشري منذ الأزل . فهل هناك تشابه بين طرق تفكير العقل البشري

فالبناء لا يبحث في محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى ، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي . وفي وسع هذا النموذج أن يسرعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج في هذه الحالة منفصلاً عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال الملاحظة التي تعتمد على الاعتبار الذكي لهذا العمل ، بحيث نستطيع أن نقول إن النموذج هو البناء . وإذا بدأ النموذج يختلف في طريقة تركيبه عما يبدو عليه العمل ، فإنه يشتد عليه كلية من حيث قدرته على استيعاب كل عنصر من عناصره في إعادة تركيبه . وكلما كان النموذج قادراً على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يتكشف كرواها ، وليس مركزاً على مجموعة من الأفكار المبينة الدارجة ، كان مطابقاً للعمل نفسه ، أو لنقل لحقيقته الخفية^(٣) . وربما يمكننا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات أساسية لفكرة البتابة لنخصها فيما يلي :

أولاً : إن البناء من صنع المخل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، وليس هذا البناء سوى الكشف عن العلاقات للتشابكة بين عناصر العمل بحيث يصبح بناء المخل أو الدارس هو بناء العمل نفسه .

ثانياً : إن البتابة لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تختفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه وليس من خلال أي شيء خارج عنه .

ثالثاً : إنها تعني بتوجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه . وليس نظام العمل أو الشيء سوى حقيقته .

٢- على أن هذا التعريف يدور حول البتابة كمنهج ، ولكنه لا يضر لنا من أين توصل الباحثون البتائيون لفكرة البناء . وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود خارجي ؟ أو له على الأقل شكل محدد في ذهن الإنسان ؟ يقول جولدسمان في تفسير مصدر هذا البناء إن الإنسان له وعى محدود ، وهذا الوعي المحدود يستوعب آلاف

- ٣ -

وإذا بالأحمر يتخذ مفهوماً معارضاً للأخضر . وفي مرحلة حضارية أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف في المرور ، أي يصبح إشارة للتنبيه بالخطر في حين يصبح الأخضر إشارة للسباح بالمرور أي بإزالة الخطر . فلما شاء الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر ليكون إشارة ثالثة لها معنى آخر ، اختار الأصفر . وبهذا تصبح الألوان في التناج الحضارى انعكاساً لظواهر طبيعية^(١) .

على أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض في الحيز المكاني ، وفي في الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم الضوء . ولكن عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل العناصر منفصلة ، ثم عاد وجمع بينها في شكل وحدات متعارضة ، يفصل بينها وسيط لا يتنى إلى هذا ولا إلى ذلك . وهذا هو البناء . وكذلك نلاحظ أن اتخاذ الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشري القديم . وهذا يؤكد مفهوم لئى شتراوس وغيره لبناء العقل البشري القديم . فالبناء ثابت ، ولكن طريقة تشكيله ظاهرياً هي التي تتغير .

وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البنائية للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم في الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة العقل البشرية وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما يصدق على عقل الإنسان البدائي ، فتناج الحضارات تختلف كل الاختلاف على السطح ، ولا يظلل الأنثروبولوجي عن إدراك هذا الاختلاف عندما يقرأون حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجليز مثلاً ، أو عندما يقرأون حضارة سكان استراليا الأصليين . ولكن حيث إن كل الحضارات من تناج العقل البشري ، فلا بد أن تكون هناك في مكان ما تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . ولئى يقول لئى شتراوس : « والأنثروبولوجيا البنائية (في هذه الحالة) تقدم في نوعاً من الرضا الذهني ، فهي تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ، وتاريخي أنا من الطرف القريب ، وهي تكشف القناج عن الصراعات المشتركة في الوقت نفسه »^(٢)

وخلاصة القول عند لئى شتراوس أنه من خلال مراقبتنا لكيفية إدراكنا للطبيعة ، ومن خلال ملاحظتنا لتصنيفات الأشياء التي نستخدمها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية التفكير البشري . ولكن ، إذا كان للعقل البشري بناء ، وإذا كان بناؤه هذا ينطلق من الطبيعة ومن الكون ، فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل هذا البناء هو بعينه الذي أسقطه الإنسان على فكره ؟ يجيب لئى

شتراوس بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه القوانين تعرفها العلوم الطبيعية قبل أن تعرفها العلوم الإنسانية . على أن ما تنطقه الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يشتمل في تلك الظواهر التي بدت له في شكل ثنائيات متعارضة . فهناك على المستوى الكوني الحياة والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وفوق وتحت . وعلى مستوى الحيوانات : الرجل والمرأة ، والإنسان والحيران ، والحيوان والطير . وهذه الثنائيات المتعارضة والمتكاملة في الوقت نفسه ،

في استيعابه لشكالاته ، وفي الوصول إلى طريقة حلها ؟ هنا يتضح علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجية البنائية لكي نستكمل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجية البنائية ، ذكر « لئى شتراوس » ، الذي لا يعد أحد الأنثروبولوجية البنائية للحسب ، بل رائد البنائين بصفة عامة .

ويتيم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولاً بمعرفة الإنسان الأول ، أو لنقل الإنسان الحقيقي غير المزيّف . ومعرفة الإنسان الأول تنفي دراسة فكره وسلوكه اللذين يتضحان من خلال أشكال التعبير اللغوي ومن خلال أنماط السلوك التي تكيف العلاقات الاجتماعية . وسيت إن أنماط التعبير ، لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل البشري ، فلا بد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع الباحث الأنثروبولوجي أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن مهمته بعد ذلك هي الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليلي حدده لئى شتراوس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكاً ، بهدف الوصول إلى متعلق الفكر أو نظام العقل . ولا يخص هذا المتعلق والنظام العقل البدائي وحده ، بل يخص العقل البشري بعمامة . ذلك أن العقل البشري الذي هو في الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من العالم الخارجي ويترجعها وفق نظام أساسي واحد . ومن هنا تصل إلى الفكرة الأساسية الأولى في الأنثروبولوجيا البنائية ، وهي وحدة بناء البشري .

وسير الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالي :

إن ما نمره من العالم الخارجي إنما تدركه من خلال حواسنا . ونحن نطلع على الظواهر التي ندركها خواصها وفقاً للطريقة التي تعمل بها حواسنا ، وكل نحو ما يكون العقل مهياً لأن ينظم المنبئات التي تغلبه ويترجعها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع استمرارية المكان والزمان التي تعيش فيها إلى وحدات بحيث تكون مهيئين لأن تفكر في المجال الذي تعيش فيه على أساس أنه يحوي على أعداد كبيرة من الأشياء المنفصلة التي تنتمي إلى صفوف من البسيطات ، كما تفكر في الزمان على أساس أنه يحوي على أحداث منفصلة وليست متتابعة . ويتوافق مع هذا النظام أننا نصنع حضاراتنا بجزءاً من عناصر ، ومنظمة في الوقت نفسه في نظام كل ، وذلك على نحو ما نستقبل نتاج الطبيعة جزءاً ومنظماً .

وهنا نسوق مثالا يستدل به الباثيون لتأكيد أو توضيح هذه الطريقة التي يعمل بها العقل البشري ، وهو أننا نرى في حياتنا الألوان المختلفة موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود .. ويستقبل الإنسان هذه الألوان على نحو منفصل . ولكنها ترجع داخل العقل البشري بوصفها إشارات لمان لا تتأني إلا من خلال خلق العلاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه الماني شكلاً أو أشكالاً لحضارته . فإذا بالأبيض يتخذ مفهوماً اجتماعياً غير الأسود ،

يعنى أن هناك اتفاقاً من نوع ما بين العقول البشرية في مستوياتها الحضارية المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضع كيف أن المفاهيم الأساسية لهذه المعتقدات تنسب في أشكال حضارية جديدة لتتفق انتساباً إلى الفكر القديم للبشرى ، مع هذا ، فإن فريزر لم يدع قط أن هناك بناءً أساسياً واحداً للعقل البشرى ، بل إن تسميته لوجود القائل بين الفكر القديم والحديث بالمعتقدات ، يكشف عن مذهبه في تطور الفكر الإنساني بعد أن مر بمرحلة حضارية تدرجت في الرق . فالمعتقدات ما هي إلا رواسب تنسبت إلى فكر الإنسان الحديث ، ولكنها لا تعنى اتفاق الفكر الإنساني الحديث مع الفكر القديم في بناء ما . ولهذا فقد كان فريزر يكتب برصد ظواهر هذه المعتقدات الفكرية وروصد مظاهرها للتفكير . ومن هنا يأتي الاختلاف الحاد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية البالية . فالأولى تكتفي برصد الظواهر . ولا تتجاوز السطح إلى الأعمق ، أما الثانية فإنها تبدأ من الظاهر ، ولكنها سرعان ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثاً عن النظام الخفي .

لذا انتقل إلى دوركايم ، الذي يقال إنه أحد الذين أثروا في ليفي شتراوس ، لئلا نشير أولاً إلى أن دوركايم ، كان معاصراً لكل من فرويد و«دي سوسير» ، بل إنهم كانوا جميعاً من جيل واحد . ولقد ولد دوركايم في عام ١٨٥٨ ، وفرويد في عام ١٨٥٦ ، و«دي سوسير» في عام ١٨٥٧ . وليس غريباً أن يجمع هؤلاء فكر واحد . ففكر القرن التاسع عشر ، الذي كان ينحدر في تفسير تعبير الإنسان وأنماط سلوكه وإبراز وظيفتها في إطار نظام شامل . وليس غريباً كذلك أن يكون كل منهم رائد مدرسة جديدة . فرويد رائد مدرسة علم النفس التحليلي ، و«دي سوسير» مؤسس علم اللغة الحديث ، وبالمثل كان دوركايم مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقابله نظام النفس الإنسانية عند فرويد ، كما يقابله نظام المعايير والمعتقدات الجمعية عن دوركايم . ولقد تأثر ليفي شتراوس بدوركايم بقدر ما تأثر بدى سوسير وفرويد ، كما سترى وشيكا .

لذا بدأنا بدوركايم ، لئلا نغده برفض التفسير التاريخي والسببي في مقابل الاهتمام بدراسة نظم المعايير التحككية في الأفراد ، وهي تلك المعايير التي تخضع لإمكانات واسعة لأشعة مختلفة المعاني . ومعنى هذا أن ليفي شتراوس يتفق مع دوركايم في رؤيته للنظام الاجتماعي بوصفه كتلة معقدة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنساني ، كما يتفق معه في أن دراسة الفكر الإنساني لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة العناصر المتفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبيره ، بل لابد أن تتحقق من خلال الكشف عن النظام الذي يتحكم في مظاهر هذه العناصر .^(٢)

- ٥ -

أما عن التواء البالية بعلم التحليل النفسي ، فهو يمثل لها سبقاً أن ذكرناه عن اهتمام الباليين بصفة عامة ، وعلى رأسهم ليفي شتراوس ، بما سموه النشاط اللا شعوري للفكر البشرى . ومن المعروف أن فرويد ومدرسته يردون الأنماط السلوكية إلى التكوين النفسي الواحد للجنس

وغيرها ، هي التي تنطعها الإنسان وكون منها بناءً فكرياً لحياته الاجتماعية ، فإذا بالخلل والهمم يملآن التركيبة المتصارعة للمتكاملة ، التي تكيف بناءً حياته على المستوى الاجتماعي والجنسي والمعيشي ، وإذا به يميز بين ما هو طبيعي وما هو حضاري . بل إن الإنسان خلق هذه التركيبة على جسمه فجعل اليد اليمنى تعارض اليسرى ، نتيجة معارضة مفهوم اليمين لليسار .

إن تماذج الفكر والسلوك الإنساني ، كما يقول الباليون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشرى ، لها مظهران : مظهر شعوري ومظهر لا شعوري وكلاهما ينضج لبناء معين . ومن الخطأ أن نكتفي بمظاهر الجانب الشعوري في دراسة بناء الفكر الإنساني . كما أنه ليس كافياً أن نرد بعض الظواهر إلى اللا شعوري . ففراء كانت مظاهر السلوك والفكر على المستوى الشعوري أو اللا شعوري ، فهي ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أساسها بناء كل واحد . ومن هنا يمثل مفهوم التحليل البالي على أنه إجراء لتصنيف مشروبات الظواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض في مفاهيم كلية واحدة . وعندئذ نلوك العلاقات بين هذه الظواهر في مستوياتها المختلفة من ناحية ، كما أننا نلوك العلاقات بين النتائج الشعورية وبناء اللا شعوري من ناحية أخرى . فالباليون يؤكدون وجود ميكانيزم في الإنسان ، يتحرك بوصفه قوة بنائية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم ، أو بالأحرى ، تلك القدرة الموزونة مهينة على نحو يتيح لها أن تحدد الأفعال الممكنة لطريقة تكوين الشكل الكلي أو بنائه . ومهمة التحليل الذي يحدد على الضيق والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر الحياة الإنسانية ، أى اكتشاف بنائها .

- ٤ -

على أننا نود ، قبل أن نستطرد في طريقة تطبيق ليفي شتراوس لهذه الصيغة التي رسمها لبناء العقل ، أن نقف وقفة نتعرف فيها على الروافد التي صبت في فكر ليفي شتراوس وكونت هذا المفهوم المتكامل عنده للبناء والبالية . على أننا إذ نفعل هذا ، لا يجبنا فكر ليفي شتراوس في حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشرى ، وجهدهم في سبيل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين بنائية اليوم ومتصورات هؤلاء الباليين .

ولنبداً بالأنثروبولوجيين أنفسهم . فلقد ما يقرب من مائة عام ، حاولت مدرسة جيمس فريزر ، التي تسمى بالمدرسة التطورية ، أن تثبت ، من خلال الأبحاث الأنثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط الفكرية القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهي تلك الأنماط التي سميت بالمعتقدات Survivals ، وتشتمل في بعض الماديات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المعتقدات في موسوعته «الفنن الذهني» و«الفرلكر في العهد القديم» . وهذا

تكون مميزة ، ولكنها لم تكن تميز على هذا النحو إلا لكونها د . تعيش وسط جماعة . وهذا يعني أن هناك تخطين من الذات ، الذات التي تتكون من عدة ذات ، والذات التي يكون الغير موضوعاً لها^(٨) .

وخلاصة القول ، إن الذات التي تبحث عنها البنائية ليست هي الذات التي يبحث عنها علم التحليل النفسي . إن الذات التي تبحث عنها البنائية ذات اجتماعية ، وهي ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تعيش هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات حالة خاصة ، فربما تركها البنائيون لتكون موضوعاً لدراسة تحليلية نفسية .

٦- ويبقى علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أفاده لبني

شترانس من ذي سوسير الذي يعد رائد علم اللغة الحديث . والواقع أن إفادة شترانس من علماء اللغة الحديثين ، وعلى رأسهم ذي سوسير وياكوبسون ، كانت إفادة مباشرة ، لما توصل إليه هؤلاء من نظم لغوية ، اتخذته شترانس أساساً للتحليل . ولقد صرح شترانس بما كان لعلماء اللغة هؤلاء من فضل على الأنثروبولوجية البنائية .

ويبدأ ذي سوسير نظريته بالتمييز بين اللغة كنظام Langue ، واللغة كاستعمال . كلاماً كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان لعلم اللغة أن يعني بكل حقيقة تحت لغة سبب ، فإن الأمر يصبح تشويهاً بالغا . ولكن نتجنب هذا ، لئلا بد من علم اللغة ودراساتها بوصفها نظاماً اجتماعياً ، بل بالأحرى مجموعة من الحقائق . وأن هذه الحقائق ليست سوى أوضاع الشئون الجارية التي يرتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار التي لا تتمثل إلا في ذهن الإنسان ، والتي يعبر عنها باللغة ، فإن اللغة إذن ليست سوى نظام إشاري (سميولوجي) ، وهو الاصطلاح الذي استخدمه ذي سوسير متنبئاً بمستقبل هذا العلم ، علم الإشارة ، الذي أصبح مستقلاً حقاً فيما بعد . واللغة بوصفها نظاماً إشارياً ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذي يمكن أن يدرس الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها ، كما يقول ذي سوسير ، فعلينا أن ننظر إليها في علاقاتها بالأنظمة الإشارية الأخرى . كما أننا نستطيع أن نأخذ أعضاء جديدة على القطرس والعادات والسلوك الاجتماعي إذا اعتبرناها نتائج لغوية .

أما الأساس الثاني في نظرية ذي سوسير ، فهو ما سماه الإشارة اللغوية . ويتلخص شرح ذي سوسير لهذا المفهوم في أن المسيمات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها . فالسيمي Sign ، إذن ، هو تركيبة من صورة صوتية Signifier وفكرة Signified . والعلاقة بين الصورة الصوتية والفكرة علاقة تصفية ، بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة ، بلليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى . فلكي ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وظيفة الكلمة بأبعادها الثلاثة : بوصفها سيمي ، وبوصفها صورة صوتية ، وبوصفها معنى .

البشرى . ومن هنا جاء تقسيمهم للمستويات النفسية إلى الشعور واللاشعور .

واللاشعور ، من وجهة نظر علم النفس التحليلي ، هو تلك المنطقة التي تكبت فيها الرغبات التي لا يرضى عنها الشعور ، ولهذا فإن أصحاب هذا العلم يحاولون سرغور منطقة اللاشعور بقصد الكشف عن الحقيقة الرابضة فيه ، التي تطفو أحياناً على السطح في شكل ظواهر سلوكية على نحو ما . وهذا يعني أن علم النفس التحليلي ، شأنه شأن البنائية ، يبدأ من الظاهر لينخل إلى الباطن ، وأنه يبحث عن النظام وراء الظواهر المتفرقة ، وهذا ما يفكر به البنائيون أنفسهم ، ولكنهم يعد ذلك يؤكدون أن هناك اختلافاً جوهرياً بين علم النفس التحليلي والبنائية . فإذا كانت البنائية تتفق مع علم النفس التحليلي في أنها ترى في سلوك الإنسان معنى أعظم من المظهر السطحي ، وإذا كانت تتفق معه في أن البناء أو النظام الذي يبحث عنه يقع في مناطق خائفة من تكوين الإنسان الخفي ، فإن وجه الاختلاف يتمثل في أن النظام أو البناء الذي تبحث عنه البنائية يقع في عمق التاريخ البشري ، وفي عمق التكوين الكوني ، في حين أن النظام الذي يبحث عنه علم النفس التحليلي يقع في اللاشعور الذي يشكل محتواه في النهاية حياة الفرد الفردية .

ولمدا فإن البنائية لا تميز بين حالي الشعور واللاشعور فحسب كما يفعل علماء النفس ، ولكنها تضيف إلى ذلك مصطلح Non-conscious وهو اصطلاح يصعب ترجمته إلى العربية ، اللهم إلا إذا تجاوزنا وترجمناه بحالة خارج الشعور . ويضرب البنائيون لذلك مثلاً ، على سبيل تقريب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارئ ، بعملية المشي . للمشئي ليس فعلاً لا شعورياً ، كما أنه ليس فعلاً شعورياً كاملاً ، بمعنى أنني عندما أمشي لا أكون على وعي بحركة المشي وكيف أقوم به ، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ندعي أن المشي حركة لا شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للبنائيين ، هو أن كثيراً من أفعال الفرد في حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا المستوى . فقد يمارس الفرد سلوكاً يمارسه الجماعة ، ولكنه لا يتسالم عن مصدر هذه الممارسة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أفعاله وسلوكه على المستوى الشعوري لا يكون إلا على المستوى الجمعي . أي أنه لا يفعل شيئاً منفرداً ولكن من خلال الجماعة . وهنا نصل إلى اصطلاح آخر استعمله البنائيون وهو اصطلاح Intrapsychic فمن هنا إزاء الذات ، ولكنها الذات للتدخل مع الجماعة ، فذاتيتها لا تكون إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم للغاية بالنسبة للبنائيين ، لأنه يمهّد لفكرة البناء .

على أنه لا يفترض أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا المستوى الجمعي . ففي كثير من الأحيان يعلو صوت الفرد بحيث لا يشعر أنه يسلك من خلال الجماعة ، بل يقف على يده منها . وهذا السلوك الفردي لا يمارى فيه أحد . ومع ذلك فإن موقف الفرد على يده من الجماعة لا يعني انفصاله عنها ، بل يعني أنه يتخذ منها موضوعاً يتأمله . وهنا نأخذ إلى الاصطلاح الثالث وهو Inter subjective الذي يعني أن الفرد يعيش بين الجماعة لا من خلالها . حقا إن الذات في هذه الحالة

الفرد الذي يتعامل مع اللغة في شكل تعبير خلاق . ومعنى هذا أن **تشومسكي** بحث في الشيء الثابت المتغير . فالقواعد اللغوية يرجع جذورها إلى العقل الدالخل وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا كما قال **دى سوسير** . ولكن هذا النظام يمكن الفرد من أن يؤديه بوسائل مختلفة . وفي هذه الحالة يكون للمشاعر لغة خاصة بها . وقد أتاح **تشومسكي** بذلك الفرصة لإعادة الثقة في استخدام علم النفس في المجالات الإنسانية المختلفة . على المستوى الفردي والجماعي . ولهذا نشأ إثر ذلك ما يسمى بعلم النفس اللغوي .

== ٧ == ونمود مرة أخرى إلى البائين الأثنولوجيين ، إلى **ليلى شراوس** ، نرى إلى أي حد أفاد في تطبيقاته من البائين اللغويين ، ثم نرى فيما بعد إلى أي حد أفاد النقد الأدبي منه ومن اللغويين معا .

عندما يتحدث **ليلى شراوس** ومن تبعه من البائين عن منهجهم وهدف هذا المنهج ، فإننا نحس أنهم يتناولون كلام **دى سوسير** عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأثنولوجي والاجتماعي . أما عندما يتناول **ليلى شراوس** إلى مجال التطبيق فهو ينفرد ولاشك بخصائصه التي دفعت الكثيرين إلى أن يقفوا على بعد منها ، بعد دراستها دراسة جديدة ، وأن يتسامحوا بها إذا كانت النتائج التي توصل إليها حقيقة أم هي مجرد لعبة ، وعن جدولي هذه التحليلات المستبضة الشاملة .

ليلي شراوس يتحدث عن الوحدة (سلوكاً) كانت أم نظاماً اجتماعياً أم وحدة لغوية (التي تعد في حد ذاتها نظاماً مطلقاً ومتجانساً من الإشارات . ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعاً لإشارة أخرى ولا يتكشف معنى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلي . وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند **دى سوسير** .

وهو يتحدث عن البناء الذي يخفي وراء العمليات العامة ، وكل منها يمارس الآخر . فبينما يتميز البناء بالمحافظة والسكون والتبلور ، تتميز العمليات بغيرويتها واعتقادها على المصادفة . ولكن عندما تخضع هذه العمليات للتحليل البائي ، فإنها تكشف عن النظام الذي يخفي وراءها .

وهو يتحدث عن استقلال البناء عن تيار الزمن ، فكل بناء يحمل عهده آخر ، وقد يحدث في البناء تحولات عن طريق العمليات التبادلية والتعويضية ، ولكنه يظل ثابتاً في أساسه ، سواء نظر إليه في اتجاه أفق عبر التاريخ أو رأسى من خلال التكوينات الحضارية . وهذا يذكرنا بفصل **دى سوسير** نظام اللغة عن تطورها التاريخي ، كما يذكرنا بتمييزه بين التحليل الأفقي والتحليل البرادجاتي .

وتقابل هذه الاصطلاحات في اللغة المنطوقة أو المكتوبة : الأصوات والمعاني والشواهد أو الدلالات .

والأساس الثالث في نظرية **دى سوسير** هو العلاقات اللغوية ٤ فبحث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ، لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان ، فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة ، بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات . أي في الوحدات اللغوية . وهذه الوحدات اللغوية تقوم على أساس التسلسل التركيبي Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوي بينها وبين غيرها من الوحدات أيا كان موضعها Paradigmatic ، هو الذي يبرز معناها ووظيفتها . ويقوم هذا الترابط على أساس التعارض . فلكي تميز الوحدة ، لابد من أن نكتشفها في علاقاتها مع الوحدات الأخرى المتعارضة . فإذا اجتمعت أعضاها أمكن لكل منها أن تحمل حل على الأخرى في السياق التعبيري .

ونعبراً نأق إلى الأساس الرابع والأخير في نظرية **دى سوسير** ، وهو النظام الوصفي Synchronic والنظام التاريخي Diachronic . ولقد فصل **دى سوسير** بين الاصطلاحين في دراسته ، وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصفي للغة . ولم يفعل هذا لانكاره تاريخية اللغة ، فلكل لغة تاريخ ما في ذلك شكل ، ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . ولهذا فقد فصل أن يفصل بين المصطلحين للتركيز على دراسة اللغة بوصفها نظاماً في حالتها الراهنة . لأن قانون التوازن الذي يربط الكلمات بعضها ببعض ٥ والوحدات بعضها ببعض ، يتفصل عن قانون التطور . ٦

ثم كان نظرية **دياكسون** في الأصوات اللغوية تأثر آخر في بنائية **ليلى شراوس** . ويعد **رومان ياكسون** أحد أطباء مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلاً لـ **شراوس** ومحاضراً معه في نيويورك . وقد اشتركا معاً في دراسة بعض الأعمال الأدبية . وتتلخص نظرية **ياكسون** الصوتية في الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطفل ، كمرحلة أولى من مراحل التعبير اللغوي ، بالمقابلة بين هاتين المجموعتين من الأصوات ، عندما صوتا يتفاوت بين القامته والحلدة ، وبين الانتشار والاكنتار ٧ .

على أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثراً كبيراً في البائين ، دون أن نشير إلى العالم اللغوي **تشومسكي** ، وما أحدثه من أثر في تطور المنهج البائي . فلقد وضع **تشومسكي** البناء اللغوي ضمن الأبنية العامة التي تستمد وحدتها المكتملة لا من القوانين البائية الثانية ، كما هو الحال عند **شراوس** ، بل من قوانين التحول المرتبط بالتغير الاجتماعي الجليدي ، وهذا الاكتيال لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب ، بل يرجع إلى التنظيم الذاتي لها . وقد ترك هذا التحول في دراسة اللغة أثره لا في البائية اللغوية وحدها ، بل في نظرية البائية بصفة عامة . فقد وضعت البائية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هي : التكامل والتحول والتنظيم الذاتي . ويتكامل البناء اللغوي ، من وجهة نظر **تشومسكي** ، على مستويين ، مستوى المايير المجردة للغة ، ومستوى

الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتفاظه ، بنسبة كبيرة من الماء ، يقبل التلف بسرعة ، شأنه في هذا شأن المأكولات الطبيعية التي تتلف بسرعة لاحتفاظها بالماء .

ومثلث ليني شراوس في الأطعمة مشهور ، وهو يرسمه على النحو التالي :



ويقال ليني ليني شراوس استمار هذا المثلث في الأطعمة من مثلث ياكوبسون في الأصوات الغوية الذي سبق شرحه ، والذي رسمه كذلك على النحو التالي :



ثم يضي ليني شراوس في جده حول الأطعمة في نطاق مفهوم الطبيعة والحضارة ، فيبين أن الإنسان المتحضر قلب المفهوم الأساسي لهذه الأطعمة . فإذا باللحم المشوي والمخبز مثلاً طعاماً أرقى من المطهر (أي المسلوق) على الرغم من أن المشوي والمخبز يمثلان مرحلة طبيعية . والمطهر يمثل مرحلة حضارية . كما سبق أن ذكرنا . وإن ذلك هذا على شيء ، من وجهة نظره . وإنما يدل على أن بقاء العنصر الطبيعي ، في شكل ما ، يمثل الوساطة بين الطبيعة والحضارة .

ويظل ليني شراوس يقف في كل جوانب الحياة الإنشائية بقصد الوصول إلى مزيد من الكشف عن بناء فكر الإنسان من خلال طريقة تعامله مع الأشياء ، فإذا به يكشف أن الدخان (النسج) وحصل النحل اللذين هما من نتاج الطبيعة ، قد حولهما الإنسان من الطبيعة إلى الحضارة عندما استخدم النار في تدخين التبغ فحول له إلى ما يشبه الغذاء . وكذلك عندما استخدم النار في طرد النحل من حول العسل ثم استطاع جنيه ونقله من وضعه في الطبيعة إلى غذاء في مجتمعه .

وهكذا نرى كيف يتحرك ليني شراوس في مستويات إجماعية مختلفة ، ليبين كيف جعل الإنسان مثلكه من خلال بناء فكري ثابت . وهذا البناء يستخدمه في أشكال مختلفة ، حسباً يتفق وطبيعة الموضوع

وهو يتحدث عما يمكن أن نسميه بالقانون المناطيسي الذي يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلامنا يمثل بناء صغيراً في حد ذاته ، ثم تتجمع الأبنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء الكلي . ولهذا فإن ما يصدق على الأصوات الغوية يصدق على الجملة وعلى العمل الأدبي كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبي للمكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية ، ونظام العلاقات الاجتماعية .. إلى غير ذلك .

هذه النظرات وغيرها تشير بوضوح إلى تأثير ليني شراوس بآراء دي سويسر ، سواء فيما يختص بتأكيده نظام اللغة ، أو فيما يختص بالأسس التي وضعها لهذا النظام .

لإذا انتقلنا بعد ذلك إلى المجال التطبيق عند ليني شراوس ، فإننا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة التالية المتأصلة التي شغلت ليني شراوس وسيطر على جميع أبحاثه وتحليلاته ، ونعني بذلك المقابلة بين ما سماه الطبيعة والحضارة .

فمن المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميزه عن الحيوان . على أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة ، بل تم على دفعات . وهذا التغير الذي كان يحدث كل مرة ، كان يتم بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان ، وهو معارضة ما هو كائن بما يمكن أن يكون . فإذا وصل إلى حل . فإن هذا الحل يعمل في ثباته وسطاً بين ما كان طبيعياً وما أصبح حضارياً . وما يلبث هذا الحل الذي توصل إليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينها وسطاً وهكذا .

ويشير ليني شراوس إلى اصطلاح التايو ، أي الهرم ، بصفة خاصة . فبقا هذا الاصطلاح ماهو إلا أثر من آثار هذا الجدل بين الطبيعي والحضاري . فعني الهرم أن هناك ما يعارضه وهو الحل . ووجود الهرم إلى جانب الحل يعني أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين الحل والهرم . فلما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الجنسية المسموح بها على المستوى الاجتماعي ، ظل يحفظ هذا الاصطلاح ، أي التايو ، الذي يشير إلى القديم والجديد معاً ، أي الطبيعي والحضاري .

وعلى هذا النحو من البناء الفكري ، نظم الإنسان طعامه ، أو نقل ، نقله من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . والمرحلة الطبيعية نعني أنه كان يأكل النبيء وحده ، فلما كان أم تباتا . ثم عرف النار ، وهي عنصر طبيعي كذلك ، فاستغلها في الشواء ، وفي تدخين السلك للاحتفاظ به لمدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهي عندما صنع الأوعية ، أي عندما دخل الحضارة . ثم استمرت هذه النظم في الطعام مجتمعة . وما تزال مجتمعة حتى اليوم . وهي تشير إلى الطبيعة والحضارة . فالتنين يمثل الطبيعة ، وبالحل المشوي والمخبز ، إذا لم يستعمل في صنعها وسيلة حضارية . ويظل المطهر بعد ذلك إشارة للحضارة . ولكن هذا الشيء الذي يحمل معنى الحضارة يحمل في الوقت نفسه معنى

يقوله : « إنني لا أدعي أنني أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكنني أسمى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة في عقل الإنسان دون أن يكون واعياً بالحقائق »^(١) . ولهذا فقد شبه شتراوس عملية الأسطورة بعمل Bricolage ، وهو اصطلاح فرنسي يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلاً أو أشكالاً متكاملة من عناصر مفتة متفرقة مختلفة .

والآن ، كيف يحلل ليثي شتراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقاً للتحليل الموسيق ووفقاً للتحليل اللغوي . فالوسيقى ، وشكلها اللغة ، تتكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية . فالعناصر الأفقية في الموسيقى هي الميلودي ، والعناصر الرأسية هي الهارموني ، وكلاهما يكون النغم الموسيقي المتكامل . واللغة أفقية ، أى تركيبية ، عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض . وهي في الوقت نفسه رأسية ، متمثلة في وحدات وفي تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو التناقضة أياً كان مكانها من التعبير .

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهور . ومع ذلك فنحن نسوقه للقارئ باختصار لكي تتضح فكرة البناء الكاملة عند شتراوس . وتتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذي اختاره شتراوس من هذه الأحداث للسلسلة التالية :

١ - كادموس يبحث عن أخته أوروبا التي اغتصبها زيوس .

٢ - كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣ - يولد من أسنان التنين المخلوعة الأخوة الاسيرطيون ويقتل بعضهم بعضاً .

٤ - أوديب يقتل أباه لايرس الذي بعد أحد خلفاء كادموس في الحكم على طيبة .

٥ - أوديب يقتل أبا الهول (أو أن أبا الهول يتحر بعد أن حل أوديب لغزه) .

٦ - أوديب يتزوج أمه بعد أن يهتلي عرش طيبة خلفاً لأبيه لايرس .

٧ - إيتوكليس يقتل أخاه بوليبيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جركاستا .

٨ - أنتيجون تدفن أخاهها بوليبيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرماً عليها ، وعلى الرغم من تحذير خطا كرون لها .

ونوعيته . المهم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظماً إشارية لتكشف عن البناء الفكري . ولهذا فقد تكلم الباثيون بإسهاب عن الإشارات غير اللغوية ، وذلك جرياً وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دي سوسير .

وقد استطاع رولان بارت ، الذي جمع في أبحاثه نقاش البالية بأسره على كل شيء من الوضوح النسبي ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات غير اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدماً في ذلك اصطلاحاً دي سوسير الرأسي paradigmatic والأفقي Syntagmatic . لمجموعة الملابس التي يسلطح ن لبسها مجتمعة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذي ترتدى فيه ، في الحزن أو في الفرح ، في الصباح أو في المساء . وهي في هذا تمثل اللغة من حيث هي تركيب متسلسل . أما قطع الملابس التي لا يمكن أن تلبس في وقت واحد على جزء واحد من الجسم ، وإنما تلبس بالتبادل ، فهي تشارك اللغة من حيث كونها وحدات متفرقة تخضع لسمي واحد ، مثل الأسماء والأفعال ، أي أنها تشارك اللغة في نطاقها الرأسي . وبمثل فإن الأطباق المتتالية التي تقدم في وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التي يختار واحد منها حسب الوجبة فهي تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات أساسية تتغير وتتبدل .^(٢)

- ٨ -

على أننا لا نستطيع أن ندعي أننا عرضنا فكر شتراوس وغيره من الباثيين كاملاً من خلال هذا العرض السريع ، فلقد كتب ليثي شتراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات سمعية ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنساني ، ووضعها كلها إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستغلاً تلك المادة العريضة في بلورة بناء فكر الإنسان . على أنه لا يدعي أن هذا البناء هو هدف في حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهني لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللاتوازن الذي يشعر به الإنسان في فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكلما عادت حالة اللاتوازن ، عاد العقل ليعمل ببناءه في إعادة خلق التوازن .

ويتل تحليل شتراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهني . ويرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التي ألف فيها كتاباً من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان « منطق الأسطورة Mythologica » ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنساني . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإنشائي ، وهي تجمع بين كل خصائص الفكر الإنساني . وهي تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هي قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد ليثي شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة



(٤)	(٣)	(٢)	(١)
١- كاداموس يبحث عن أخته			
٢- لايداكوس (والد لاويوس) معناه الأخرى .	كاداموس يقتل التين		
٣- لاويوس (والد أوديب) يعني مشلول العين		الأخوة الاسيريون يقتل بعضهم بعضا	
٤- أوديب (يعني صاحب القدم المتورمة)		أوديب يقتل أباه	
٥- أوديب يقتل أبا المرحل			
٦- أوديب يتزوج أمه			
٧- إتيوكليس يقتل أعمامه			
٨- أنتيجون تدفن أعمامها			

أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان التين بعد خلعها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة في باطن الأرض يقف عليها الوحش المهول حارساً ، حتى إذا برز الإنسان من الحفرة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان في هذه الظاهرة على نحو جليل ، بحيث يصل إلى حل يتناقض مع الفكر القديم ، كان يتحتم عليه أن يقتل الوحش ، أى أن يخفي التين كسبب في إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمانة الوضع القديم ، أو لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سبق أن ذكرنا ، بين الطبيعة والحضارة .

على أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تسامد الإنسان : فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، ثم خلقت ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من إنسان . ولكن هل خلق من إنسان أم من إنسانين ؟ وهنا تغير الأسطورة عن هذه الحيرة بتخييط أوديب للجأل بالحقيقة ، فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه . فلما عرف الحقيقة بعد ذلك ، بأن الذى قتله كان أباه ، وأن الذى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة . فلما انضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم ، وسمل أوديب عينيه . ولعل في هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصراً لم يكن يرى الحقيقة ، فلما عرفها أصبح غير قادر على الإبصار ، وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجمع بعد أن ارتكب الشيء المجرم . وفى هذا صراع آخر بين الجلل والمجرم ، وهى الفكرة التى شغلت شتراوس .

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكمت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضروري بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قدصرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ، فربما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتناقضات وعلمها في أساطيره . وما يلبث هذا الحل الوسط أن يثير متنازعين آخرين فيجد حلاً وسطاً لها ، وهكذا دواليك .. وهذا تكون الأسطورة نمطاً لبناء الفكر البشرى ، لا لغرض الفكر البشرى . وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما نقوله الأساطير جمعاً لا يقال بطريق

هذه الأحداث يرتبطا لنشأتراوس في نظام ألقى ورأسى ، بحيث يقدم النظام الألقى أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلاً زمنياً ، في حين تقدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالى :

ولإى هنا بقى شتراوس في نص الأسطورة ، التى تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة في حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعاً تتجانس في تحليلها ، وتعد تشكيلات لبناء واحد . ولأجل الآن لذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة لهذا النص . ولكننا نحيل القارئ إلى قراءتها كاملة في كتاب شتراوس عن منطق الأسطورة السابق ذكره ، أو في كتاب «التيين» عن ليل شتراوس .

وعلى كل ، فمن هنا يزاء أربعة أعمدة . وتتل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت في نظامها الألقى متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل في حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتها . فالعمود

الأول يمثل المبالغة في قرابة الدم *Overrating of blood relations* أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم *Underrating of blood relations* والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش الملهول فقتله أو نسب في قتله . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئاً أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهى كلها تشترك في أن هذه الشخصيات لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

لذا كانت عناصر كل عمود تقدم دلالة واحدة ، فإعلاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليل شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متناقضة ومكتملة لبعضها بعضاً في الوقت نفسه . فالمبالغة في تقدير القرابة يقابله المبالغة في عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى . ولا بد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها ، وهذا المرجع هو المعتقد . فقديمًا كان الإغريق يعتقدون في الخلق الآلى للإنسان ، بمعنى أن الإنسان يتخلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية

أساسيا فيها يتمنى إلى العقل الجمعي أو للاشعور الجمعي . ولكننا الآن بإزاء أعمال تصدر عن أفراد تشملهم الحركة التاريخية التي مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر البشري ، فكيف يمكن إذن أن يوفق المنهج بين نظريته من إعمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر البشري من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير نماذج الإبداع الأدبي ، فضلا عن فريدته ؟ .

والحق يقال إننا نستمتع في هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة ، فضلا عن أننا نستمتع بمجهود عملي الأدب في تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه في الوقت نفسه يرتبط بكل الارتباط بروح العصر ومشاكله . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهي ما تزال على نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد الكلية .

فإذا دافع البنايون عن فكرتهم الأساسية من أن مبدع العمل الفني عقل بشري أولا ، بصرف النظر عن كونه عقل فلان أو فلان ، وبصرف النظر عن أنه عاش في أي عصر من العصور ، وأنه ثانيا يتعامل مع اللغة التي تمثل نظاما في حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويترك عمله وحده ، وإذا دافعوا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، هو إلا تحويلات في البناء الأساسي ، وتولييدات اجتماعية تصب في التعبير ، متمثلين في ذلك بالأيديولوجية التي تتكون من طبقات مترابطة بعضها فوق بعض ، و مختلفة في التكوين والأحمار ، ومع ذلك تنتمي جميعها إلى التكوين الأرضي الواحد - إذا دافع البنايون عن وجهة نظرهم بهذه الحجج ، ود عليهم التشكيك بأن البنايين نسوا ، في زحمة هذا الجدل ، أن يبينوا على أي نحو يمكن أن يبقى النظام الفكري من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء التشكيك بما يطالب به البنايون من أن تحليل العمل الأدبي أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة ، تشمل معرفة التراث ، وتعبير الإنسان البدائي والشعبي ، ونظم اللغة ، وربما النظم الرياضية والطبيعية ، لكي يتوصلوا حقا ، كما يريد البنايون ، إلى طريقة صياغة المبدع لرموزه ، وطريقة صياغته لبناء فكره . ولكن كل هذا لا يبقى على الإطلاق إلغاء التاريخ وإلغاء الذاتية .

ومن هنا برز من بين البنايين من يجده ملتزماً بأساس البناية في مفهوم الأدب ولكنه في الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبي وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأدب يتعامل مع لغة إشارية ، ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة في انسجام كل أسامه التسليم بأن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك في حركة زمنية نحو النظام . فالنظام إذن لا ينبع من الخارج بل إنه ينبع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هي أن يكشف عن الحركة الداخلية التي تحكم هذا النظام ، مستعينا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد في النهاية إلى إدراك النظام

مباشر ، أو لا يقال إلا متلفا بالمعروض والرمز ، ومع هذا فلن ما تقول هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .

ولمنا نستطيع أن تشمل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجي البناي إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها في وحدة واحدة ، على أساس أنها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنساني وكيف توصل إلى العملية الذهنية التي تنظمها .

وإذا كان تحليل هذه الأنشطة وفقا لبناء أو النموذج الذي تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإنا نرجي . هذا الآن إلى أن نعرض من عرض موقف البنايين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردي ، أي بعد أن تقدم تصورا موجزا ، ولعله يكون واضحا ، للنقد البناي .

٩ -

لا شك أن الاتجاه البناي بصفة عامة ، سواء أكان ذلك في الدراسات الأنثروبولوجية أم في الدراسات اللغوية أم النفسية ، قد غير مسار النقد الأدبي ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبي ووظيفته الاجتماعية . وما لا شك فيه كذلك أن تطلع النقد ودارسي الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة في البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعي .

وربما كان كثير من دارسي الأدب ونقادهم يتعاملون ، من قبل ظهور الحركة البناية ، مع النصوص بدافع إحساس عميق بأن العمل الأدبي وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ونخص بالذكر كتابين ظهرا في عام واحد . هو عام ١٩٢٩ هما ، كتاب أندريه يوليس السويدي تحت عنوان « أشكال بسيطة » ، وكتاب فلاديمير بروب الروسي تحت عنوان « مورفولوجية الحكاية الخرافية » . فكلا الكتابين تناول مادته من خلال نظرة بنائية ، أي على أساس أنها تخفى حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحليل وظيفة كل وحدة في قاعاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين الدارسين لم يكونا متميزين إلى مدرسة بنائية ، فالأول كان عالما بالأدب الشعبي من الطراز الأول ، ولا نعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثاني كان من المدرسة الشكلية الروسية التي عارضها البنايون وعلى رأسهم لين شتراوس . ولهذا فإن الكتابين لم يسلكا ، على الرغم من نظريتهما البنائية ، طريقة تحليل البنايين ، كما لم يستخدما النماذج التحليلية التي عرفت لديها . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤخرًا ، فأشادوا بهما وترجموهما إلى لغات كثيرة .

والآن ما موقف النقد البناي من العمل الأدبي على المستوى الفردي ؟ ربما لم تصطدم البناية بمجال من مجالات التعبير الإنساني كما اصطدمت بالتعبير الأدبي الفردي . ذلك أن لمباحث السالفة الذكر ، ونعني بها اللغوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يماري أحد في أن جانيها

وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن أسميه ، مؤلفا ، النقد السيميولوجي ، حيث أتى لا أبجد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجي مرادفاً للأسلوبية ، حتى الأسلوبية في فئها الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجي لا يتم بالصنيع التي قد تأتي علواً ، بل يتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة وهذه العلاقة لا تعني عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية .^(١٧)

وهنا يبدأ بارت في الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التي تترشح بوصفها حقائق لغوية ، لكي تصبح حقائق أدبية ، عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلي :

أولاً : إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبيه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

ثانياً : إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان حاش متفصلاً عن اللغة . فاللغة هي التي ميزت الإنسان وليس العكس .

ثالثاً : إن علم اللغة علماً ، منهجياً عن هناك شكلاً جديداً من الموضوعية يخالف الموضوعية التي قبلناها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كانت تتعامل مع العلوم الإنسانية على أن نقلها قبولاً كلياً . أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن نميز بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر المميزة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المنهج الذي يمهّد الطريق لجلاء الحقيقة ، لا المنهج الذي يشير إلى الحقيقة في حد ذاتها .

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحضارية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفرزائية . إن الحقائق الحضارية لها مظهر مزدوج ، بمعنى أنها تخيلنا دائماً إلى الشيء الآخر ، وهي في النهاية نظام متكامل من الرموز التي تحكمها عمليات واحدة . وليست الحضارة في كل مظاهرها سوى لغة ، وليس النقد السيميولوجي سوى جزء من هذه اللغة .

ومن هذا المنطلق يشرع بارت في تقديم بعض التصنيفات الأساسية في نظام اللغة بصفة عامة ثم يبين كيف تترشح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوي ، إلى الأدب ، لتقوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر .

وربما تثلث أهم هذه التصنيفات في صيغ الزمن في اللغة وفي صيغ الضمائر .

الذي يحكم العمل الفني ، برز للغزى ، ولا نقول المعنى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا الغزى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تفاعل حي نابض بين الفرد وأحوال عصره .

ويتمثل لوسيان جولدمان هذا التحول في نظرة البناية للعمل الأدبي . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اقتص بعمل واحد ، ولكنه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيباً زمنياً ، بحيث تكون هذه الأعمال مجالا لدراسة النظم السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، التي تمثل عناصر في بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليرى إلى حد ينعكس بناء الحياة المثل في هذه النظم ، في هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفني وبناء المجتمع .

ومن هنا نرى أن لوسيان جولدمان يمثل البناية المتطورة ، وهي التي تسمى البناية التوليدية . وهي تلخص في إضمار مجموعة من الأعمال التي يحوى كل منها على بناء نسي في حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلي الذي تولدت عنه . فجولدمان يقف ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يشترك البناء في أعمال الفرد كمجموعة حسب تطورها الزمني ، بشرط ألا تنزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخي . وهنا تتمثل وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشرافوس . فهي يتفقان معاً في أن البناء يتولد في أعمال كثيرة ، ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك في ضرورة الربط بين المجال التاريخي الذي نشأ فيه العمل الأدبي والعمل نفسه . فهو لا يبيح إذن عن البناء الكلي الموروث في الجنس البشري ، كما يفعل شرافوس ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع منعكساً في البناء الفني . إن شرافوس يبحث عن بناء كل ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه أو بتاريخ ، أما جولدمان فيبحث عن بناء مرتبط بإنسان يعيش في زمان ومكان محددين .

ولم يكن «رولان بارت» في درجة وضوح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبي بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أى عمل أدبي يمكن أن يكون عمل دراسة نقدية ورواية جديدة ، بصرف النظر عن المجال الاجتماعي الذي نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يمد عدلاً رمزياً ، والرمز هنا يعنى الشيء الذي يحوى على معنى غزير يشتمل التأويلات والتفسيرات .

ومرة أخرى يقول إن الموضوع الكلي المتكامل ، الذي يجمع بين نشاط الفن والحياة ، وهو الذي يكون مادة التحليل الأدبي . ولكنه يقطع ، بالنسبة لذاتية الفرد ، بأن العمل الفني يقطع حيله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرض الكاتب منه . أما العمل الذي يظل مرتبطاً بمؤلفه فهو العمل الفاضل . وإذا درس هذا العمل فإنما يكون على مستوى التاريخ الأدبي وليس على مستوى النقد الأدبي .

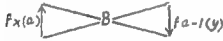
ولعل ارتباط بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام في العمل الأدبي ، جعله يتم بالصنم من حيث هو تكوين لغوي يعكس موقفاً اجتماعياً عاماً . فهو يقول في هذا المعنى :

« إن الأدب واللغة فيوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر ...

• البتائية • من أين وإلى أين ؟

Fx ، Fy ، Fz اختصار Function ، x ترمز للنش ، أو لنقل العنصر السلي ، وذلك على عكس λ التي تشير إلى العنصر الإيجابي .

وتفسر هذه المعادلة بتمثل في أن (a) الذي يمثل الحالة الاجتماعية السلبية الراجعة (X) التي يُطلب تغييرها ، تنف في وجهه القوة الواسطة (B) التي تغيرها إلى وظيفة إيجابية هي (y) . وبهذا يمثل طرفا المعادلة الأولان طرق الصراع بين الخير والشر ، أو لنقل السلب والإيجاب . أما الجزء الثالث من المعادلة فهو يمثل مرحلة التحول التي يخترق فيها عنصر الواسطة وهو (B) عنصر السلب هو (x) لكي يتغير فيصبح بذلك $Fx \times (b)$. وأما الجزء الأخير من المعادلة فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة . على أن الوظيفة (y) الأخيرة لا تساوي تماما الوظيفة λ الأولى ، فالأولى مرحلة استعداد . أما الثانية فهي الحل ، أي الوصول إلى إلغاء للقوة السلبية . وهذا لا يتأتى إلا إذا سلبت القوة الشريرة بعض قوتها ، فتصبح $Fb-1$. وبهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتضحان من خلال التشكيل التالي :



وقد استلقت هذه الصيغة دلالاتها الاجتماعية ، وقابليتها للتحليل ، في أعال كثيرة كما ذكرنا .

وربما كان جوليان جرياس هو أفضل من استطاع من البتائيين أن يستغل صيغة ليبي شتراوس هذه التي تقوم على أساس عرض للتنافضات وبينها الوسيط . وتعد صيغته في الحقيقة أفضل من صيغة شتراوس ، لأنه استطاع أن يربطها بعملية القص ، ولم يجعلها مجرد فرز للعناصر المتناقضة ، وحمل بعضها على بعض .

فالعامل القصصى بالنسبة لجراس أحدت بوضوح من خلالها دور الشخص بوصفها فاعلة أو مفعولا بها ، أي أنه يمثل موقف فرد تسميه البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفي هذا الإطار يتحرك البطل على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور حول حركتين أساسيتين ، هما الانفصال والاتصال . ويتحدد الانفصال والاتصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من الاختيارات التي يفشل في بعضها وينجح في بعضها الآخر . ومن هنا يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التي تكون النموذج تتمثل فيما يلي :

أولا : عقد بين البطل وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه .

ثانيا : مجموعة الاختيارات التي يجربها البطل ، والتي تتحدد ردود

فعله أو صفاته ، إن سلبا أو إيجابا .

ثالثا : انفصاله عن المجتمع واتصاله به .

فإذا استطعنا أن نجتمع بين هذه الوحدات الثلاث في حركتها المتصاعدة مع حركة القص ، مستخدمين في الوقت نفسه التقنيات الثنائية المتناقضة ، التي يقف البطل وسيطا فيها ، فإننا نصل في النهاية إلى

فكل لغة تعرف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل . والزمن الماضي زمن تاريخي ، فالتاريخ ماض لا يُشعر بتغير الماضي . أما الزمن الحاضر فهو الزمن الإخباري ، الذي لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذي يمكنه . فإذا دخل الزمن في صميم العملية الأدبية ، تماثلت الأزمنة جميعا لتدل على الحضور الدائم . فالقصة على سبيل المثال ، تتحدث عن شيء حدث ، ولكن هذا الذي حدث حضور دائم . ذلك أن الشخص الذي نتحدث عنه القصة ، أو نتحدث في القصة ، محكوم بكونه مطلقا وليس شخصا غائبا يحكي عنه القاص . ولكون هذا الشخص مطلقا ، فإن الفعل لابد أن يوحى دائما بالحضور .

ثم إن كل لغة تعرف ضائرت التكلم والمخاطب والغائب ، أي أنها تعرف المقابلة بين الحضور المتمثل في أنا وأنت ، والغائب المتمثل في هو . وأنا وأنت في الوقت نفسه متناظران ، إذ أن أنت تعني غير أنا ، كما أن أنا تعني الموقف المتراسد على القياس إلى أنت . ذلك أن أنا متدمج في الموضوع وأنت خارج عنه . على أنه في الوقت نفسه يمكن أن يكون أنا وأنت ، وأنت وأنا . أما الغائب فهو بعيد عن هذا التبادل ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراجعة للكلام ، لأنه غير موجود ، على عكس أنا التي تعني من الناحية اللغوية ، الشخص الذي يمثل الحالة الراجعة من الكلام . وبخلاصة القول ، فإن كل لغة تعرف حضور الشخص ، أنا وأنت ، وغائب الشخص هو . وهو في لغة الأدب ليس شخصا محددا ، بل هو لا شخص وقد تعودنا في القصة أن نجد ضميرين يتحركان في آن واحد ، الضمير الذي يشكلم ، والضمير الذي يحكي عنه الحدث . وسيت إن الحدث الماضي في القص لا يوحى إلا بالحاضر ، فالضمير الذي يحكي عنه إذن ضمير في الماضي وفي الحاضر معا . إنه ضمير مستمر في الزمن . فإذا تحول هذا الغائب الذي يحكي عنه إلى أنا ، فهو ماض أن هذا الغائب يعود إلى الحضور فيقول : أنا الآن مائل وحدي لكي أتكلم ، ولكي يقول : إنا كنت أنا ماضيا وحاضرا ، فأنا الآن حالة خاصة ، أي أنني أنا وغيري في آن واحد ، ومعنى هذا أن مشكلتي لا تعني وحدي ، بل هي تعني الجميع ، وربما في كل زمن .

- ١٠ -

وهكذا نرى كيف تتوزع أبحاث البتائيين في مجال التحليل الأدبي بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية ومدلولها الأدبية . ونتيجة لهذا توعدت نماذجهم البتائية التي يكتكون العمل الأدبي ويربطونه وفقا لها .

فإذا بدأنا بليبي شتراوس الذي وصف بأنه ذو عقلية رياضية ، فإننا نجده ينتهي من تحليله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع النموذج الرياضي التالي الذي استخدمه من قبل كثير من البتائيين ، وهو :

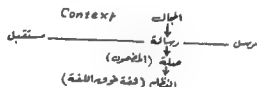
$$Fx(a) : Fy(B) = Fx(b) : Fa-1(y)$$

فالطرف b هو عنصر الواسطة الذي يكون قادراً على اتحواض المتناقضين

جورج رسالة هذا العمل القصصى ، الذى يتحدد بكونه تغييرا لموقف من قبل إلى موقف من بعد .

وليس وسعنا في الحقيقة أن نفصل القول في نموذج جرياس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به ولهذا فتح لنجل القارئ إلى قراءة بفتح حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملاً (١٣)

على أن جرياس أفاد من نموذج ياكوبسون ، إلى جانب إقادته من شتراوس ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل الأدبى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش في مجال واحد ، ويمثل مضمون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكي يصل هذا المضمون إلى المستقبل كاملاً ، فلا بد أن يكون المستقبل ممتلكا لفتح نظامه . ويطابق هذا المفهوم كل المطابقة نموذج ياكوبسون ، ذلك العالم الثورى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق ليلى شتراوس الذى أفاد من نظريته في علم الأصوات . وقد وضع ياكوبسون نموذجاً الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى : (١٤)



• هوامش البحث

André Malraux: Structure and Language, p. 2 edited in Structuralism, Anchor Books Edition, 1970.

Lucien Goldmann: Structure: Human reality and Methodological Concept, p. 98 edited in the structuralist Controversy, London 1970.

Jacques Derrida: Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

Edmund Leech: Levi Strauss, Fontana, 1970. pp. 21-23.

Levi-Strauss: Structural Anthropology - New York. 1963, p. 21.

Ferdinand de Saussure: Course in General Linguistics Fontana 1974 PP. xi, xi.

Goldmann: op. cit. pp. 101-103.

F. De Saussure: pp. 65-127.

Edmund Leech: Levi - Strauss: pp. 27-29.

Edmund Leech: Levi - Strauss: p. 47.

Levi Strauss: The Savage Mind p. 22.

واظفر مقال ليلى شتراوس عن الاسطورة في كتاب .

Myth: a symposium, ed. by Thomas A. Sebeok. pp. 81-166.

Roland Barthe: Structuralist Controversy. p. 135.

Julien Greimas: The interpretation of Myth pp. 91-121. Edited in: Structure Analysis of Oral Tradition.

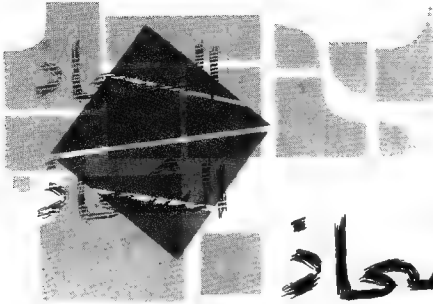
Palmer: Semantics, A new outline. Cambridge, 1976. p. 112.

Barthe: Controversy. p. 134.

وليس في وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير النقاد البنائيين في تحليلهم للعمل الأدبى ، شعرا كان أم نثرا . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع لهذه النماذج إلى أن للنهج البنائى جهد جاد وحقيق . وهو يسى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحيات .

ونعود ، في ختام هذا المطاف ، لكي نشير إلى ما انتهت به البنائية من إغفالها التاريخ ، وإغفالها فردية المبدع ، فنقول إن البنائية ، في حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور في الحياة . إنها إذ تكشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى منجز آخر ، إنما تؤكد بقاء النظام وتغيره في آن واحد . إن ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائما أبدا عبر العصور الأدبية . والمنهج البنائى هو ومنه الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور . فالعنصر الذى يكون له وظيفة في عصر ، يفقد وظيفته في عصر آخر . وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية .

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهتم البنائيون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهما ذا « بارت » يقول في بداية مقال له : « إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) على يد بعض الكتاب منذ عهد مارميه ، من أمثال بروس وجويس ، فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجمل من أعمال كل منهم كتابا كليا في البحث عن الذات . » (١٥)



الشعاذ

دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هدى وصفى

في إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد ، كان هذا التحليل لرواية « الشعاذ » لتجيب محفوظ^(١) .
وقد ألفنا بحثنا على الوجه التالي :

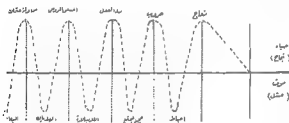
١ - الشكل الحائلي « الاستطيل » أو حسب التعبير المعاصر الشكل « التضميني » Connotatif
أو الرمزي . Symbolique

٢ - الشكل الأدبي Littéral أو الشكل التبعيني Dénotatif ولذا ينبغي أن نتبين عدة مستويات للوصف ، أو - كما أوضح تودوروف - علينا بالعمل من خلال « مستويين » : الحدوتة أو الحكاية ، والسباق أو الحديث^(٢) ، إذ أن العمل الأدبي له واجهتان . فهو « حدوتة » ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات ، ولكنه في نفس الوقت سياق ، فلم تعد الأحداث تهم ولكن الطريقة التي يورد بها القاص تلك الأحداث^(٣) ، ومن ثم فإن « الحدوتة » نظام أو نسق مكون من أحداث وشخصيات ، أما « السباق » فوسيلة اتصال القاص بالقارئ، ودعجه إياه في علله .

يؤمن بها) نجد أن عمر يلجأ إلى الكذب ، وذلك رغبة منه في الحفاظ على صورته التي تعيش في مخيلة ابنته . وهو ينتز فرصة تدخل ابنته الصغرى جميلة وتزويدها بكلمة «امرأة» امرأة» لكي يجعلها بين يديه ، شاكرًا الظروف التي غيرت مجرى الحديث .

٣-١

وثمة ملاحظة أخرى ، فإن نكيك محفوظ يذكرنا بنكيك الفلاس بك أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة مورياك - على سبيل المثال - في معالجته النفسية ، وبخاصة في رواية «تريز ديكره» ؛ حيث نجد تريز وقد عادت إلى الماضي كما يفعل عمر ، لكي تستشف أسباب جرميتها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربي أكثر إثارة ، فحضر شخصية اجتماعية مرموقة ، إنه عام بارع وذائع الصيت ، ولكنه مضطر إلى الدخول في تلك الدوامة التي لن تجلب له سوى القشل . ويوسعا أن نوضح ذلك عن طريق الرسم البياني . (شكل ١)



ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التتابعية Sequences محدودة ، تبرزها نواة أو وظائف أساسية هي لحظات الهزيمة ... وبين هذه اللحظات (حيث يساهل القارئ : وماذا بعد ؟ ...) تكون هناك مناطق أمن وهدوء ... وبالتسبة «للشعراء» فإن هناك عشرة أجزاء تتابعية ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تفاضلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إيجابية . وهذه الأجزاء مسندة إلى عشر نويات أو وظائف تتعدد بين التنازل والإحباط : ١ - الزواج ٢ - الإحباط ٣ - الحروب ٤ - هجر المجتمع ٥ - رد الفعل ٦ - اللابالاة ٧ - السعي الروحي ٨ - القديان ٩ - محاولة عبثان ١٠ - البلادة .

وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو النويات ذات الطبيعة التفاضلية بالنص وجدنا ستة فصول ترتبط بهذا الاتجاه ، في حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط ، على نحو يؤكد سيطرة جو المأساة الذي يسود النص .

٤-١

إن الحدث الرئيسي في الرواية ليس متفردا بل إنه يتركز على عدة أحداث أخرى ، أهمها مفارقة عبثان التي يوسعا أن تشكل «حدثنة» مستقلة تنظم تحت نفس الجدلية :

ابنته بتيوة التي تجبد قرض الشعر لإرجاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بظن ناري ، وذلك في أثناء مفارقة عبثان ، ويظل مشتتا على حافة الواقع وهو في الحقيقة لم يعد يتنسى إلى شيء .

ويوسعا بعد قراءة الملخص ربطه بالبنية الآتية :

$$\begin{aligned} & \text{أسرة} + \text{مجمع} \neq \text{غير} \\ & \text{أسرة} \neq \text{غير} \end{aligned}$$

أو رده إلى الجدلية الخلاصية التالية :

$$\begin{aligned} & \text{مصرع} - \text{مصرعة} - \text{فعل} \\ & (\text{غير} \neq \text{غير}) \text{ استمرارية الحدث } (\neq \neq \text{غير}) \end{aligned}$$

ويؤكد هذا المخطط Scheme في نهاية النص ، عندما نسمع عمر يقول :

- زولوا لأرى النجوم !

- إلى غير ما انتصرت عليكم .

- لا حاجة لي إلى إنسان .^(١١)

ونخلق الأمثال الاكتيائية Perfectifs ، مثل يزول ، يتصغر . نوعاً من الانفعال المأساوي الذي يلخص الحركة التي انتهت بالخلاص وفي ضوء هذا التنوع النصي سيكون التأويل .

٢-١

مع أن عمر لا يموت في النهاية ، فإن جو المأساة يظل سيطراً ، فقد اتخذ عمر منذ البداية سمات الضحية ، كما يتضح في الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار في عيادة الطبيب «صورة زيتية رخيصة القيمة»^(١٢) كما يقول (وبها طفل ممتلئ جوداً وشخصاً إلى الألف) ، فنجد عمر يفكر في «السجن اللانهاي ... ثم بعد قليل يقول : «كثيراً ما أصيب بالندبا ، بالناس ، بالأسرة نفسها»^(١٣) . وفي الواقع إن جو الرواية العام خافت ومغلف بالمرارة .. ألم يحضر يالك يوماً أن تساهل عن معنى حياتك ؟^(١٤) ويستمر على هذا النوال : «أشدت قبضتكم على الأشياء ، وانظر إليها طويلاً ، فما قليل ستختل ألوانها ، ولن يكرثر بك أحد»^(١٥) . ما أشد استجابة نفسك لـ «تهرب» كأنها مفتاح سحري يلقى إليك في جب ! ...^(١٦) ويتطلب المأساوي على الدرامي ، إذ أن عمر - بالرغم من الظروف التي كان عليه أن يمتازها - لم يدخل في صراع حقيقي ، لا في الماضي ، عندما تخلى عن العمل السياسي ، ولا في الحاضر ، عندما هجر الأسرة . ويبدو أن محفوظاً تخشى ذلك رغبة في إيراد مصير إنسان يرح تحت وطأة القدرية . وربما وقف عمر في الفصل المباشر موقف مواجهة لم تكن - حقاً - عتيقة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التي تربطه بابنته بتيوة الشاعرة ، فعل حين تعتقد الابنة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن تسترق ما إذا كانت هناك امرأة أخرى في حياته وهي التي كانت ماتزال ترى فيه صداقة وشاعرية لم يده هو نفسه

صراع - معركة - خلاص

والرسم البياني الخاص بذلك ، (شكل ٢) ملخص لحياة عثان الذي استمر في خدمة القضية الوطنية بإخلاص ، في حين نخل عمر ، وقد اقترن عثان ببشيرة - ابنة عمر - التي كانت تتذوق الشعر وتقربه ، ولم تفقد حياتها له .

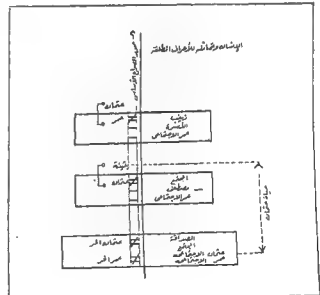


- ١ - نشاط سياسي
- ٢ - سجن
- ٣ - حرية وأمل
- ٤ - صعوبات وغياب عمر
- ٥ - زواج ورغبة في السعادة
- ٦ - مطاردة أخرى واعتقال

إن هذا الجزء يبين حياة عمر ، ويدخل في نسق عام للشخصيات التي تسيطر عليها السمة الصراعية التي بدأ بها النص . وواضح أن محفوظاً يصنع في مقابل الشخصية التي استسلمت - عمر - الوجه الآخر للمقاومة - عثان - ويتم ، من خلال زواج عثان وبشيرة ، ارتباط الثورة بالشعر ، أي ارتباط الثورة بالأمل والتطلع إلى مستقبل أفضل .

٥ - ١

نستطيع أن نتصور النسق العام للشخصيات من خلال الرسم التالي :



يسمح هذا الرسم بقراءة تزامنية للأعراف المطلقة ومجال الصراع . ويوسعا القول إن الصراع لا يمكن في مواجهة بين عمر وأسرته أو مجتمعه بقدر ما يمكن في الاختلاف بين الأنا المعمرية التي تسعى للحرر بعد ما أغفلت على الواقع الذي أصبح مقبرة آمال الماضي ، وبين عمر الاجتماعي المقيّد . رب الأسرة الثرى . ونتيجة لذلك تتمتع الأمور ، ويصبح التعايش مستحيلا بين «الذاتين» . وتبتدى هذه الاستحالة في العيش عندما يقول : «من الصعب أن أجد تاريخاً أو أقرر كيف بدأ التغيير ، لكنني أذكر أنني كنت مجتمعا بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا . وقال الرجل : «أنا نمن يا أكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة . حقيقة باسمك الكبير ، وإن أملي في كسب القضية لعظيم» ؟ قلت له : «وأنا كذلك» ؟ فضحك بسرور بين ، وإذا في أشعر بغيظ لا تفسيره له ، وقلت له : «تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً» ؟ فجز رأسه في استهانة وقال : «المهم أن تكسب القضية» ، ألسنا نعيش في حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ ؟ فسلمت بوجاعة منطق ، ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجيء ، واختفى كل شيء» (١٦) ...

٦ - ١

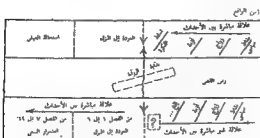
وهنا ربما نهتجا نتيج بعض التحليلات النفسية التي ترى أن الإنسان المعاصر سجين للقلق وأنه يحاول محاولة مستميتة للفرار من عبثية وجوده . وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نحو ما . ولنا أن نتساءل عما إذا كانت الرؤية المحفوظية رؤوية وجودية في المقام الأول . نستطيع أن نقول إن العلاقة التي تقوم بين المؤلف والشخصية ، أو بين القاص والسارد ، هي من النوع الذي يسمى «رؤية كلية» ؟ ولكن إذا افترضنا ذلك أن تحول هذا الكاتب الكل المعرفة إلى عالم يحل عمله لكي يطلعنا على أدق أسرارها ، ومن ثم يفقد العمل للمنافذ التي نستطيع أن نطل منها عليه ، ويتحول النص الروائي من المتعة إلى الموضوع العلمي ؟

لا يعني هذا أننا لا نزعج في هذا الاتجاه العلمي ، ولكن ما نود أن نجعله موضوعاً علمياً ليس «الحدوث» بل السياق .

١ - ٢

وإذا كان التزامن والبنية السطحية من سمات «الحدوث» فإن التعاقب والحركة من سمات «السياق» .

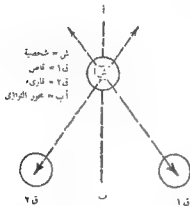
ويلجأ الروائي إلى نقل زمن الواقع إلى زمن «القص» . ولنوضح ذلك من خلال المقارنة التقابلية الآتية : شكل (٣)



وعفوف نفسه يقول : « وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد في الأصيص ، ويستمع إلى أنغام الحبيبة الشرقية ، ثم يقول إنه آدم في الجنة »^(١٢) . إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر في صيغة الغائب ، مما يعني أن القاص يلجأ إلى « الرؤية من الخلف » ولا يفوتنا القول بأن الرواية التقليدية غالباً ما تستخدم هذا المنصر ، الذي يبدو موضوعياً وإن كان في الواقع يقدم الشخصية التي نخرج جاهزة الصنع من فكر القصاص . ولكن عندما يضيف السارد : « بالرب ... وردة بحية ، صادقة وجذيلة . يا إلهي ! ما العمل لحياة النشوة من : التماس ، أو ليث الشعر الذي مات ، يا أصيل الشفاء لنعم »^(١٣) .

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع في الواقع إلى اللونين الداخلي ، حيث يجد عمر لثته ، ويتحول السياق إلى « الرؤية مع » (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التي تتبنى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر : أربع صفحات من تسع في الفصل الثاني عشر ، وأربع أيضاً من ثمان في الفصل الثالث عشر الخ ...) . ومن هنا يطلب الاعتقاد بأن « الشحاذ » رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوازي بنسب متقاربة « الرؤية من الخلف » مع « الرؤية مع » وقد يتساءل القارئ أحياناً : من فاعل الحوار ؟ عفوفاً امرعر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصف أم أنه السارد الذي يداوم في سعيه ؟

وتزيد هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أي أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، ويحاول أن تبرز معنى منها ، ففي تسجيد انتباه القارئ الذي يشير أنه في داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدفع في السياق . ومن ثم العلاقة التي نمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات . ولنوضح هذا : شكل (٤)



وينشأ عن هذا التوازي بين رؤيتي القاص والقارئ نوع من الجاذبية التي تربطها بالنص ، وبشخصية عمر ، الذي يلفنا معه في عملية السعي التفاضلي .

إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التشكيك المتشابكة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسي (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يمي عمر هذا الإحساس الذي يذمه ، يطلب اللون الطلي في بادئ الأمر . ويبدأ التساؤل الذي لا ينتهي عند خروجه من عيادة الطبيب . وير أمامه شريط طويل زمن التضاؤل وزمن الحب وزمن الزواج . ثم الإحباط النفسي والجنتسي ، الناتج عن إحساسه بالخيانة والاستسلام ، فالكتب الفبيية حلت مكان كتب الاشتراكية في مكتبته ، وأصبح يشعر بالعار عندما يذكرونه بالشعر الذي كان ينظمه في الماضي ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس المنوال : « وفي الخارج ، أمام العمارة بميدان سليمان باشا ، ركب الكاديلك السوداء ، فصرخت به كيانة عروس النيل »^(١٤) وذلك من شأنه أن يدفع القارئ إلى الاهتمام بالحوار للمساوي أكثر من القصة الدرامية : « ووجه أسئلة بلا جواب لأين طيبها ؟ »^(١٥)

وبعبارة أخرى فإن « زمن القص » يتم بالتعليق في الضمير لعلب للشخصية أكثر من اهتمامه بتفاصيل غير متعلقة ، من شأنها الإلابة : « حتى حساسية الضمير يتركها الضمير »^(١٦)

٢ - ٢

ويرمي زمن القص كذلك إلى وسيلة « تقسيمهم شأنها أن تخلق الأثر للمساوي : « الفشل ! ... اللغة التي تدفن ولا تموت . ما أظن ألا يستمع لثلاثك أحد ، ويوتج حبك لسر الوجود ، وعسى الوجود بلا سر ، وثبت الحشرات يوماً لتخرب كل شيء »^(١٧) - وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضي . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن المونولوج بعد وسيطاً) ، بالرغم من أن هذه العلاقة غالباً ما تستخدم من الوجهة النحوية - الصيغة المباشرة : « أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرفي ... ابكي ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلي بالأمر الواقع »^(١٨) .

أما بالنسبة للأحداث التي عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : « وكان في مكتبته برابح مذكورة في فتور عندما دخل الساعي ليستأذن للمسييريك ... ودخل الرجل يتقدمه كرشه ، فسلم وانحنى ، ثم جلس وهو يقول : « ... مررت بميدان الأزهر فقلت أزور وإحى . فقال عمر بسخرية باحثة : « قل إنك جئت من أقصى الأرض من أجل وردة ! »^(١٩) »

٢ - ٢

وتسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء المشاكل الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصنع ، وافترض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد خلصه من معاناته ، وإننا لنجده يسعد ببقاء وردة في عشها الجديد .

٢-٤

ألا يسعنا القول إن هذه البنية إنما تنم عن رغبة في التعبير عن
لاوعي مريض؟ إن مما يؤكد ذلك ما جاء في بداية الفصل السابع
عشر :

«خرس القمر ، على صفات النيل أو في الشرفة أو في الصحراء .
خرس القمر ، وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة
محطمة» (٣٧) .

فليس وجود الاستعارة «خرس القمر» هو الذى يضفى النغم
الحزين ، بل اختيار المدلولات «ذاكرة ... محطمة» . وبما أن إحدى
غايات الأسلوب المحفوظي تحقيق السمة المأساوية ، فإنه يكثر من
استعمال الصور المحيطة ، وتادرا ما نجد الغرض عنده صورا شاعرية
مترحة عن هذا الغرض . وحتى في استخدامه لصورة أقل تمامة ، ما
تزال هذه السمة تطفو على السطح ، كقوله : «وخاطبت المقاعد ...
وغازلت شيئا لم يوجد بعد ، حتى أراخى أمل قائم ...» (٣٨)

وختما لا نستطيع القول بأننا قدقنا القراءة النهائية للمضمون
الروائي ، ولكنها محاولة قد تلاقى الاستحسان وقد لا تلاقى . وعموماً
فلنأخذ نتقدم - مثل بارت - أن «العمل الأدبي باقٍ ، ليس لأنه يفرض
معنى واحداً على أناس مختلفين ، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على
شخص واحد» .

● هوامش البحث

- (١) علينا أن نميز طريقة ما جى التحليل البصري والتحليل النصي دون اختارهم
متساويين . فالتحليل البصري أكثر سطحا على السرد النصي ، في حين يسحب
التحليل النصي على السرد الكنان .

Barthes. (R): Semiotique Narratif et Textuel.

٢- مجلة اتصال Communications العدد ٨ ص ١٦٦

٣- نفسه ص ١٦٧

٤- إذا كان في جاء في كتاب بارت S/Z ما يدحض هذا الافتراض . فإنه يلجأ
أيضا إلى الشفرات الخمس في محاولته التقيية لأخصوصة بزلوك «سرازين» .

Phon. (G) Le Style de la Nouvelle Poésie

٦- حوار حول الرواية ، مجلة «نيل كل» TEL. QUEBEC العدد ١٧ ص ٢٢ .

٧- على لسان تودوروف ص ١٠٢

To dorov. (T): Poétique Structurale R cardou. (J): Problemes du nouveau
Roman

R cardou. (Y): Problemes du Nouveau Roman

٩- إن اختيار هذا العنوان ليسير عند التبعة إلى عالم الاعلاس الذى يحلف هو الرواية
وهناك الكثير من الدراسات الحديثة التي تعنى رعاية كبيرة مسألة اختيار عنوان العمل
الأدبي . بالرغم من وجود بعض الراسى الإعلامية في ذلك الاختيار . ككتاب
الانتباه . واختيار الرواية سامة لأبد أن يروج لها .

• Barthes. (R): Critique et Venie

وفي بداية الفصل الثالث عشر نجد عمر يقول : «نشوة الحب لا
تدوم ، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر ... وماذا يفعل الخانع
التيهم إذا لم يجد الغذاء ؟» (٣٩) إنه عمر ، الذى يجعله
محفوظ بتكلم من خلال المونولوج الداخلى الحر . ومن ثم فإن الحدود
تكاد تكون واهية بين صيغ السرد وصيغ التصوير المباشر وغير المباشر ،
كما هي الحال أيضا بالنسبة إلى العناصر .

٢-٥

إن هذا التكنيك الذى يخلط الجوانب والصيغ بطريقة واعية
يدفعنا إلى استعراض بعض النماذج الأسلوبية عند محفوظ ، وذلك
لتوضيح بعض الوسائل الجبالية والوظائف المؤثرة . وقد شبه ريفاتير
أسلوب الروائي بأنه محاولة لشحريف «اللغة» ، وذلك لإبراز
«اللسان» . ومن ثم فقد جعله أكثر أدبية . وعلى سبيل المثال ، تلك
الصورة التي أوردها القاص عندما يقول : «في القبة المائلة آلاف النجوم
عنايد وأشكالاً ووجدانا» (٣٦) . وتبدو تلك الأدبية أيضا في استعمال
الحلقات : «التيقن بلا جدال أو متعلق أنفاس المجهول وهسات
السرد» (٣٧) . وأيضا في استخدام الاستعارة : «كسلة لحية متموجة
حمران غربة الأبدية ... اختصار الغربة الزائفة ..» (٣٨)

وقد يلجأ أيضا إلى التشبيه المباشر باستعماله كالتشبيه : «راسخ
كالقندر ، خفيف كالغلب» ، سافر كالوت» (٣٩) . أو يردد متذكرا
عثمان :

«كنا ومازلنا لا شيء ... لاشيء مشترك بيننا إلا تاريخ ميت ... ولم
يذر بعد أن كسب الغيب حلت على الاشتراكية في مكتبتي» (٤٠) .
«جثة» ، «وعدم» .. الخ جميعها كتابات محفرة لتلك النفس الحائرة .
ومميزة عن طريق الأسلوب لتلك الأرومة الطاحنة التي تجعل بنية السياق
ذات طبيعة احباطية ، على نحو يؤكد السمة المأساوية (وهنا يلعب
الشكل التضميني دوره في توصيل الأثر المرجو لإحداثه :

فمعز بعيد إلى الذاكرة واقعا عاشه الكثيرون في الستينات وبخاصة في
الحلقة التي سبقت النكسة .

إن هذه الثوابت في أسلوب محفوظ تضفي عليه وحدة أساسها
الصورة والحلف والاستعارة . تساعدنا في ذلك البنيات ذات الأثر
المشحون بالمشحون . وتوظف الصورة عند محفوظ بنية الطقس البدائي عند
نحر البنايع . ودليلنا على ذلك :

أول الرواية :

ويرعني إحساس حركة داخلي بأن بناء قائما

آخر الرواية :

وتردد الشعر في وجهي بوضوح غريب

إن تكن ترفلني حقا فلم هجرتني؟ (٣٧)



فصول

- ٢٦ - نقشه من ١٣٩ - ١٣٤ .
- ٢٧ - نقشه من ١٣٦ .
- ٢٨ - نقشه من ١٣٩ .
- ٣٠ - نقشه من ١٤١ .
- ٣١ - نقشه من ٢١ .
- ٣٢ - نقشه من ١٥٩ .
- ٣٣ - نقشه من ١٣٨ .
- ٣٤ - نقشه من ١٣٨ .

١٠ - عفرط ، ن . الشحاذ من ١٥٨

١١ - نقشه من ٥

١٢ - نقشه من ٨

١٣ - نقشه من ١٠

١٤ - نقشه من ٢٩

١٥ - نقشه من ٤١

١٦ - نقشه من ٤٢ - ٤٣ .

١٧ - نقشه من ١٤

١٨ - نقشه من ١٤

١٩ - نقشه من ١٦

٢٠ - نقشه من ٩١

٢١ - نقشه من ٨٣

٢٢ - نقشه من ٨٣

٢٣ - نقشه من ٩٤

٢٤ - نقشه من ٩٧

٢٥ - نقشه من ١٠٤

المراجع

Barthes, Kayser, Booth, Hamon: Poétique du Récit, Paris 1977, (1) p. 180.

Cohao, (J): Structure du Langage Poétique, Paris, 1966, p. 231. (T)

Rafarero, (M): Essais de linguistique structurale, Paris, 1971, 369 p. (P)

(١) نجيب محفوظ : « الشحاذ » ، مكتبة مصر - القاهرة سنة ١٩٦٥ - ١٩٧٤
١٥٩ ، ص ١٨١

الجلسة الأولى على الثقافة تطالع المسح

السريع الكوربيدي
عروس محمد بن عبد الله الدمشقي

يقدم

تذكرة للجنة

بطولة

وهيد سيف

ساح الصديقي

عبد الوهاب طليل

غنائم وثائق، تفريد البشبيشي

تأليف : سامي غنيم

إخراج

محمد محمد مجاهد

السريع الطليبي
٧٩

يقدم

الناس في طيبة

بطولة

محمد كامل ، آمان الزهري

ريوان سعيد ، عبد الله مشرف

قاسم شحاتة ، شوقي ملاح

تأليف

د. عبد العزيز محمود

إخراج

السيد طليبي

السريع السلام شايخ محمد الدين
السريع الهديدي

يقدم

مكايه الوادلية

بطولة

فاروق نجيب

فاديت رشاد

عبد الحفيظ الطحطاوي

إعداد وأعداد

سيد حماد

إخراج

عبد الحفيظ زكي

السريع المديونية
السريع القويونية

يقدم

الأستاذ

بطولة

محمد نوفاوي

حسن عبد الحميد

جميل سارتي

تأليف

سعد الدين وهبة

إخراج

جميل سارتي

موقف من البنوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرؤ من مسؤولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ، بل إقراراً للواقع ، وصدقاً مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير التى اقترحت علىّ وهو امتحان عسير لأنه لا يتطوّل على مجرد القترح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنوية و «الأهلية» لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الأيديولوجى لئلا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدري أهي منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّى إياها ، أم خطة لاستدراجي ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مواقف ، وإنّ للإنسانى تساوى بالضبط المواقف التى أخذها وشجاعتى فى إعلانها ، وإذا أحسنت لجنة التحرير فلها بإنسانى فليس فى وسعى أن أجهن أو أخص . ولكن إعلان المواقف لا يعنى الكذب أو التسلخ ، والبنوية اليوم - يعلم القارئ - ملهبة فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أى فيها يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن منشأها فى علم اللغة الحديث ، ومن ثم فامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة أنه خادم للنقد الأدبى وتارة أخرى - شأن أى خادم خائن طموح - أنه وريثه العلمى ، أى علم الأسلوب .

وإذا كانت للبنوية هذه الفروع كلها فهي حقيقة بأن تسمى فلسفة كالتجريدية والمظاهرية والمادية الجديدة ، وهي الفلسفات التى لا تزال تصطرع فى عالم اليوم . وقد تكون لى «مواقف» من هذه الفلسفات ولكنى يجب أن أعترف للقارئ بأنها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق أن أعرضها بل أن أنهب للدفاع عنها وهل أنا من الخائفة بحيث أدعى أنى حدثت موقفى من «عالم اليوم» ؟ إننى ما أزال فى مرحلة الفهم ، وإذا استطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركنى الموت فسوف أبادر إلى تسجيل «موقفى» من تلك المشكلات عساه يتبع بعض الناس .

وإنّ للأفزع إلى خطة الخجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فاشغلة خاصة بالنقد الأدبى ، وهذا العدد خاص بتجاه النقد الأدبى الحديث ، وحسى أن أتحدث عن البنوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فإن مهمتى لن تكون سهلة . فالبنوية هي بدعة العصر ، وكب أعلاها ، وما كب عن هذه الكب ، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة وإنّ للابد من الاختيار . وسأعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية



لبعض أقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات ، والمحايدة « من خارج المنهج . وإذا لم يكن بد من الولوع إلى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لإلقاء شيء من الضوء على النقد الأدبي البنيوي ، لمكان بحث الأساطير من المعلمين ، فسأرفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول - ما استطعت - أن أنظم الأمانة في العرض ، والدقة في التحليل ، والموضوعية في الحكم ، متجافاً عن طريقة الجدل التي يمكن أن يترافق إليها الكتاب عندما يكون بهدد الدفاع عن « موقف »

أما التصوص الأساسية التي اعتمدت عليها فينبغي أن يعد في مقدمتها كتاب سوسر « دروس في علم اللغة العام » إذ لا جدال في أنه واضح أسس المنهج البنيوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب . ثم يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيراً في النقد البنيوي إن لم يكن أقوى أثراً ، لأنه اهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالاته « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة : الاستعارة والجاز المرسل » ضروريان لفهم معظم ما كتب في النقد البنيوي . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع إني سزوس في تحليل سرنانة « اللقط : بودلير ، وكتاب لتسفيان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتابان لرولان بارت : « درجة الصفر في الكتابة » و « س / ز » ، وأخيراً وليس آخراً كما يقولون ، مجموع ليكل ريفلير نشر بالفرنسية بعنوان « مقالات في علم الأسلوب البنيوي » . وأما الدراسات التي تناولت النقد البنيوي بالأصالة أو في سياق النيج البنيوي بوجه عام فهي : « علم الشعر البنيوي » لجوناثان كلر ، و « مفهوم البنيوية » لفيليب بيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت في كتاب من تحرير رشارد ماكسي ويوجيني دونانو ، واحتوت على نصوص مهمة - أشبه بملخصات مركزة - لأعلام المنهج البنيوي في النقد الأدبي وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك فريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخلُ من عنف أحياناً .

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب « الأنثروبولوجيا البنيوية » لفي سزوس ، ولم يتيسر لذي منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص متخبة ، ثم مقاله في تحليل أسطورة « أسديوال » (في ترجمته الإنجليزية) وكتابه « عقليّة المتوحشين » (في ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإجماع في مواضع ، ولا سيما الفصل الذي كتبه عن التاريخ . وألقت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الإنجليزي إدموند ليفي ، أحدهما عن في سزوس ، والآخرها مقدمة عن استخدام التحليل البنيوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظري أنه تحول من ناقد للبنيوية في الكتاب الأول إلى محفل لها في الكتاب الثاني^٥ .

وإذا استرول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقبلون شاههم أجزءاً . لهذهؤلاء وهؤلاء أقول : إن انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث أن يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا بمجمعه ، ولا يسمح له - من جهة أخرى - بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر في العالم . فالناجح القاصد هو أن يعتمد إلى التصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية ، حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر الهين ، ولا أدعي أنني بلغت منه ما أريد) هان عليه أمراً الاطلاع على المراجع الثانوية : فلماذا أن يتيسر له فيلنقط بآيسر النظر ما فيها من إضافات ، وإما أن ظفوه فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقرن لنفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيها درس ، ولا يفتع بمنزل الحاكى أو اللقد أو المظيق ، فإنها لا تضلل - إلا قليلاً - منزلة الجاهل المشدق .

فلنبداً بحثنا عن البنيوية - أيها القارئ الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصغرين أمام من يدعونه . وغفر الله للكتاب وأن زج به في هذا « الموقف » الصعب !

والشبه واضح - على الخصوص - بين «النقد الجديد» و«الذي سيطر على الدراسات الأدبية في أمريكا في الأربعينات والخمسينات والنقد النيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينات». بل إن النقد النيوي سمي أيضاً بالنقد الجديد. كما أن اصطلاح «البنية» ظل شاملاً بين «النقاد الجدد» في أمريكا، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد النيويين جانب الاصطلاح (= الملاحظات الفنية = المؤسسة) في الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخلصين لتراثهم الأنجلو سكسوني الذي يهتم بالواقع المحسوس المجرَّب جانب النص الأدبي كعمل له تفرده وذاتية، قبل أن يصبح في الإمكان النظر إلى السهات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء يتسمكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى «بالواقع» «الحقيقي» أو «الحقائق» الفكرية. فالعمل الأدبي عندهم جميعاً وجود خاص له منطقته وله نظامه، أو بعبارة أخرى له بنية التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض «الإيلاج» من حساب الكاتب، وهو ما يعبر عنه أريشوفيل ما كيليش بأن القصيدة «لا تعني بل تكون»، وما أشار إليه جالده فريدا بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التباين differences كاللغة الطبيعية [التباين بين الحروف هو الذي يخلق مختلف الكلمات لخصائص المعاني، وكذلك التباين بين الصبغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ اللفظ difference أيضاً [النص الأدبي لا يحدد المعنى بل يريجه أو يبيحه في حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه متجها للمعنى] وما عبر عنه بارت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف «معنى» العمل الأدبي، ولا حتى «بنيته»، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو «اللعب» المستمر بين سطوح المعنى.

فالفرق بين «النقد الجديد» و«النقد النيوي» يوشك أن يكون كله راجعاً إلى «حالين» من حالات الفكر، لا إلى اختلاف في المسلمات أو النتائج. وهو فرق أجمله لينش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه النيوي - كما يسمى - هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الموضوعي الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات. ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان. والتكامل بينهما يظهر ليدلنا حين نخرج من مجال النقد النظري إلى مجال النقد التطبيقي. فهنا نلاحظ قارياً - إن لم نقل انتقاداً - في المبادئ والوسائل والنتائج. فإذا قارنا - على سبيل المثال - بين تحليل كلينث بروكس - من أقطاب النقد الجديد - قصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» وتحليل ريفاتير - من ممثلي البنية - لسوناتة بودلير «القطعة»، وجدنا أماناً نوعاً واحداً من النقد، سوى أن الثاني أكثر تفصيلاً من الأول. بل إن المبدأ النيوي الأساسي الذي يعتمد عليه ريفاتير في تحليلاته كلها، أعني أن جوهر البنية هو «العلاقة» لا «الدوات» المكونة لأطراف هذه العلاقة. هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس، الذي يقارن بين صورتين في قصيدة كيتس: صورة النابات المحفورة على القارورة الإغريقية والأفغان غير المسموعة التي يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه

وأول ما ينبغي البدء به هو تمييز «البنوية» مذهباً أو منهجاً من كل حديث عن البنية أو البناء. فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبي. ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عتبت بالتجليل الفني للخصوص الأدبي، مخالفة للأفكار التي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد في جامعاتنا) نحو التصير التاريخي، سواء لجعل النص الأدبي حلقة في سلسلة تطورية من الأحوال الأدبية المشابهة أم انعكاساً لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية. وفي مجال نقد الرواية لابد أن نذكر مقدمات هنري جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان «فن الرواية» - على أنها تحول تاريخي، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الإنجليز وهي: «وجود الرواية» د. م. فورستر، و«بناء الرواية» إيدوين مور - وقد ترجعا إلى العربية - و«فالنش» ولعله أولهما بالعناية «صناعة القصص» لويس لويل. وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية، مثل زاوية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث، وموقف الرائي من شخصياته، ورويته للزمان والمكان. وكانت حركة «التجريب» لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان في العشرينات والثلاثينات التي تصدرها جيمس جويس وويلم فوكس، حافزاً لأعمال نقدية، يصعب إحصاؤها في هذا المقام، اهتمت اهتماماً أساسياً بدراسة البناء الفني واللغوي

أما في مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التي اصطنعها إليوت وماوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيها ريتشارد وإيمرسون، ولأسياس «النقد التطبيقي» و«فلسفة البيان» لأدول و«سبعة ألوان من تعدد المعنى» للثاني، مع أن ذكر إليوت أو ماوند ظاهرياً في هذه الكتب. فقد كان النقاد يحاولون التنظير للغة الشعر عموماً، والأصح أن يقال إنها كانوا يريان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة، معتمدين على التراث نفسه. ولا شك - على كل حال - أنها فتحت بتجليلها لفكرتي «السياق» و«تعدد المعنى» آفاقاً جديدة للنقد الحديث، وأن هاتين الفكرتين - اللتين تترددان في النقد النيوي، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة، فأنت تجدهما عند النيويين كما تجدهما عند غير النيويين من النقاد الحديثين، بدون اختلاف مهم في المدلول أو في الاصطلاح غالباً.

لم يكن من الغريب، قبل المدرسة البنيوية، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصامها على التحديد المعجمي. فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات متعددة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله، بل إلى «كتاب الحياة» نفسه كما يعبر ياروت. وإنما يكتب المفهوماني أبداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوي، والتي سنحاول شرحها في الأقسام التالية من هذا المقال.

بالزمن والمكان - كما يوقف نشاط بعض الخلايا في الأجسام الحية - ونشطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة في الفن [والقول بأن «النص يحاور نفسه » (وهو عنوان نغمه نحن كذلك لتخلص به منج بارت وجولي كوسيفيا الذي يقوم على تجميع الأصوات الكبيرة داخل النص] .

هذه المسألة تدل - كما سبق أن قلنا عن فكرتي «البياق» و «تعدد

اللعن» - على أن الذهب البيوري اعتمد أصولاً فكرية جديدة ميزته عن المذهب النقدي السابقة ، وإن كان وثيق الارتباط بها . ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا أدري لماذا يهمل دارسو الأدب في هذه الأيام الواقع التاريخي ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكان فيه ميكرويا يمكن أن يفسد أعماقهم الشكلية) أن رومان جاكوبسون قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد في أمريكا واختلط عملياً ، وإن لم يعد من أعلمها ، لكنها كانت حركة نقدية غائصة ، وكان معنياً بالأدب من خلال اللغة دائماً . ويبدو أن جاكوبسون - الروسي المولد

والنشأة - هو الذي حفز النقاد في أمريكا وفرنسا على السواء إلى الانتماء بالشكلين الروس . هذه هي التأثيرات الواضحة التي عملت في تكوين النقد البيوري من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغي أن ننسى - بعد ذلك التأثير المهم التألف الذي تسميه روح العصر .

فالبنيوية التي تبدو للكميون بدعة جديدة - بكل ما يحمله معنى البدعة من إغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين - ليست في الواقع إلا وجهاً من وجوه الحداثة التي تمتد جذورها إلى أواخر القرن الماضي ، والتي حمل لوازمها الشنن قبل النقاد (يذكر بارت ، في هذا السياق ، ميلارمه وريوس) . ولكن إذا كانت الحداثة تنحى ، أساساً ، قطع الروايات التي

ترتبط اللغة بما هو مبدول وعادي ، بحيث تتخلص من تبينها لتغيرها كأداة توصيل ، فلا شك أن البنيوية تدفع بهذه العملية إلى أقصى مداها . فإذا كنا لنأخذ في تفحص من ملعب تجردي في الأدب ، ينق

تماماً وظيفة التصوير أو التحاكي كما يظن المذهب التجريدي في القرن التشكيكية ، فإن ذلك المذهب هو البنيوية . والفرق بين ناقد مثل بارت وروائي كرويس وروائي (أو لا روائي ؟) كرويس جرين . ولعل من أسباب اهتمام البيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحدياً أكبر للفن التجريدي . فهل يمكن أن نخلو رواية ما من تصوير أو

غائاة ؟ لقد اتقن المذهب تحريم الفن ، واستطاع - بواسطة التحليل البيوي - أن يكشف عن أدق الحيل اللغوية التي يعمد إليها القصص لئلا يسلخ عن الواقع . إن الرواية الجديدة (أو اللا رواية) عنه متشبهة والمدافعين عنها هي مثل الشعر تماماً ولا نقول شيئاً ، بل إنها أشد تعقيداً من الشعر لأنها لا تكتفي بتعدد المعنى الذي تحدث عنه إيسوب بل تعمل

على مستويات كثيرة أو تستخدم مواضع كثيرة يتصل إحصاؤها : بعض هذه المواضع يستمد من الخارج : مواضع تتعلق بالحيالة الاجتماعية كصلاقات الأبناء بالآباء وعلاقات الأقارب والأشهار وقيمة

للأل وقيمة النسب وآداب المآذب الخ ، وبعضها يرجع إلى الثقافة بمعناها الضيق : من أفكار عن الفن والعالم والصحة والمرضى والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة الخ ، وبعضها يرجع إلى الدين والحكمة من أفكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطابع البشر ومصير الإنسان

النايات ، أجمل من كل نحن مسموع ، وصورة الاحتفال الذي الذي مثلته الفنان على القارورة ، وللمدينة التي خلعت من سكانها كما يتخيل الشاعر [إذ غادرها جميعاً ليتركها في هذا الاحتفال] فيقول بروس : «إن العلاقة بين المدينة المتحيلة والاحتفال المصور هي ذات

العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة » . البنية واحدة ، وهي تتكرر في أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، في علاقتها بالواقع ، شكلاً من أشكال هذه البنية ، لعل بروس من يميز عن هذا المعنى الأخير يمثل هذه البساطة ، لا عجزاً أو غفلة عن ذلك ، بل لأن

التحديد ينفي أي معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشر بدلاً من أن يقرنا منه . وإذن فظل خير ما يمكننا أن نقله - هكذا يقول في ختام مقاله - « هو أن نتعلم الشك في قدرتنا على أن نثقل أية قصيدة كانت تمثيلاً صحيحاً عن طريق التره » . ومرة أخرى نراه يفتي في هذا المبدأ مع بارت الذي ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية .

ولعل هذه الفكرة هي النتيجة المنطقية التي يجد النقد الحديث نفسه مواجهاً بها ، ما دام قد بدأ من مسلمة «استطالية الأدب» ، وهذه النتيجة العملية وجهها النظري الذي يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أي شيء آخر ، لا «الحياة» ولا «الجميع» ولا «الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لتبت

قصيدة مثل قصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» اهتماماً غير عادي من النقاد الجدد ، ولهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً في تحليل قصيدة قصيدة ليزا لفظاً بظلالها كلاماً فنان ، إن لم نقل إن بظلالها الحقيق هو القصيدة نفسها . ويشير روبر جريه إلى هذا المعنى بقوله إن « زمن الرواية » عنده

هو الزمن الذي تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بجارة وأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بظلالها كتاباً أو فناناً (وإن كان هذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن تمتع

القراءة تتحصر في متابعة مغامرات المعنى ، في الحوار المستمر بين القارئ والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ في هذه العملية ؟ إن القارئ ، حين يقرأ ، ليس ذاتاً ، ولكنه في حقيقة الأمر مجموعة مواضع ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناءً على ما قرأه من قبل . وهذه المواضع نفسها حاضرة

لدى الكاتب حين يكتب . وإذاً يمكن أن نقول إن الذي يحدث ، في حقيقة الأمر ، هو أن النص يحاور نفسه ، كما يمكن أن نقول - على العكس تماماً ، وينفس الصدق - إن القارئ هو الذي « يكتب » النص . أما بارت فيقول ، بتضميل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية

القراءة هو أننا « نترجم » ما نقرأه ، أي أننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسماً ، وفي خلال ذلك تبين الأصوات المتعددة التي تتألف منها النص .

- ٢ -

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيدة بين القول بأن «موضوع الأدب هو الأدب ذاته » (وهو عنوان نغمه نحن لما رسة أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذي واكبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها «أدب» إذا أميت منها كل ما يربطها

الخ. وبعضها الآخر راجع إلى الفن نفسه : من طريقته في عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائي أن يبينه أو يوحي به من طبائع الشخصيات ، والسلوب في التشويق يعتمد على سُرّ يلوح به الروائي ثم يعرضه ثم يقلّبه بين تلميح وتعمية وإخفاء وإظهار الخ. هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تتبعها في الأعمال الروائية الكلاسيكية نفسها [كل ما قبل بروسث هو في نظر بارت لاشئ] ، كما أن المعاصرين الذين يستمعون : عن «الكتابة» «بالقن» - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك [. أما الأعمال الحديثة حقاً ، الأعمال التي جعلت «لُكْتُب» لا «تُقرأ» ، أو بعبارة أخرى تلك التي توصف بأنها منتجة للمعنى ، وليست جمال ما نواتج من معنى ، فهذه يفتقد أمامها عاجزاً ، أخيراً . يقول بارت :

«أما النصوص التي يراد بها أن تُكْتُب ، فلعله لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها . ولكن أين هي أولاً ؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها إلا في النشرة ، بالمصادفة : غداً واعتراضاً في بعض الأعمال الحديثة أو المنطرفة) : إن النص الذي يراد به أن يُكْتُب ليس شيئاً متيناً ولا نكاد نجده في المكتبة وزيادة على ذلك فن حيث أن غرضه هو كونه منتجاً (لا يُخلَق) فإنه ينشئ كل نقد : لأن النقد مادام ناجحاً عنه فيسقط به ، وإذا عيّد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشراً ومترجماً له في حقل الاتصالات الذي لا حدود له . إن النص الذي يراد به أن يُكْتُب هو حاضراً دائماً ، لا يمكن أن يوضع فوقه أي قول مرتبط عليه إلا أنه ناهض من أن يحوّل إلى ماضٍ ؟ النص الذي يراد به أن يكتب هو نحن في حال الكتابة ، قبل أن نصبح لعبة العالم الانتهائية (العالم بأعباءه لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمّدة بنظام واحد (إيديولوجية ، جنس أدبي ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، والفتاح الشبكات ، ولا نهائية اللغات . النص الذي يُجَمَّل ليكتب ، هو الروائي بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الإنتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(س/ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت واتخذوها موضوعاً للتندر والسخرية ، أو حملوا المترجم وزرها . وربما أسكح بها آخرون وجعلوها كالشئ يقلدوناهوم لا يعرفون رأسها من ذيلها . وكتابات بارت لا تغلو من غموض ، ولكنه غموض لا يقشعه الكاتب وإنما مرجعه ، غالباً ، أمران : إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة في لغة النقد وإن كانت معانيها - في منظومة بارت الفكرية - أكثر وضوحاً وتحديداً من معظم المصطلحات التي تلوّكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه . وأحسب أن القارئ الذي وعى ما مهلهنا في هذه الفقرة لن يغني عليه الجليل من معانيها . وإما أنه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شيء غير مأثور وإن يكون مأثوراً :

وذلك أنه واقف على تخوم الوعي ، يجدثنا عن عالم هو حورية تامة ، عالم تطعلت فيه اللغات وغابت الحدود التي رسمها الإنسان ، فهو إن شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) أو إن شئت فراغ مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد) . في مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وإنما هو فعل محض . وبارت يتحدث عن «العالم» ولكنه لا يعطي أمثله إلا من الأدب . ويبدو لي أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما في العالم الحديث (أكره أن أقول : العالم الغربي ، أو الحضارة الغربية ، لما بينه عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس ، وتباه مفلس : إنما هي حضارة حديثة واحدة ، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وإن شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يحرون وراء الثروة ، وللمنصب ، والسلطة ، والجاه - الأفراد والحجاعات والدول ، حتى إذا بلغوا ما أمروهم وجدوه حطاماً ، فاندفعوا مرة أخرى يحرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هي هنا السعي نفسه («وأن ليس للإنسان إلا ما سعى » ١) دين جديد ، وكان الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض .

عند بارت ، كبير نقاد هذا العصر ، لا توجد إلا قيمتان أدبيتان : الكتابة والقراءة : أو إن شئت الدقة لفعل : الكتابة القراءة (بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ : النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ) - م . ن . ص ١٥٧ ، وفي النص لا يتكلم إلا القارئ وحده - م . ن . ص ٥٨ . والقراءة الكتابة (أي أن قيمة النص هي في أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته ، أن يحطم قاعدة التعامل الراسملي بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) ولها وجهان خلقية واحدة أو قيمة واحدة . الكتابة فعل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعل أشبه بالكتابة ، ولقيمتها ليست في الشيء المنتج (المعنى في الخاتين) بل في الإنتاج نفسه . ولكن «الأدب الفعل» ليس كسائر الأعمال المدنية التي أشرنا إليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو - وحده - شاهد للنساء التي يعيشها إنسان هذا العصر . فشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل المواضعات التي تفرضها الأدب على نفس في كل العصور السابقة ، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن ملتنا المعزقة فلذا أراد الكاتب أن يغير وجد طوع بيمينه لغة «أدبية» جاهزة ، حافظة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهي أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره . والحق الذي يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة ، لغة «أدبية» (نسبة إلى آدم أبي البشر) ، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هي أنه حتى لو نجح في ذلك فسيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة في الكتابة ، أي أنها تصبح ، بدورها ، تقليداً .

وإذن فالكتابة في عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التي يخترق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد نفسه بعد ذلك أسير القيد الذي صنعه لنفسه بنفسه . الكتابة هروب مستمر إلى الأمام ، إلى الأمام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، إلا أن يكون

دراساته التطبيقية، وقد صرح في الفترة التي نقتاها عنه بأن الأعمال الطبيعية حقاً تلك التي يراد بها أن «تكتب» لأن «تقرأ».. هي أعمال غير قابلة للدراسة النقدية. وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب تناسباً عكسياً مع قربها من ذلك المثال. ولكن يقابل ذلك أن العمل الذي يخضع بسهولة للتقويم العمل الأندقدقاراً أكثر ثمرة للتأخذ فلهذا ذلك عند الناقد البيوي يبتغي حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية - في عمل «كاتب يقرأ» بشرط أن يكون في مثل هذا العمل قدر من «تعدد الأصوات» يسمح بالنظر إليه كواحد من «الاختلافات التي لا نهاية لها» والتي تكون «الأدب» باعتباره وحدة. ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هي إظهار الأصوات الكثيرة التي يتكون منها، ومن ثم إعادته إلى الحضم الواسع الذي صدر عنه، فإنه لا يقدم دراسة فريدة من هذا العمل، وإنما يتكلم عن «الأدب» من خلاله. وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلي»، لأن هذا العمل الكلي إن وجد فليس هو ما يبتغيه أدبا، وإنما هو أدب يفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه. ومع أن الناقد هنا لا «يعيد كتابة» العمل، وإنما «يفسره»، فإن هذا «التفسير» يحل محل العمل الأدبي في سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التي يتكون منها، و«العلم» الذي يقرأ فيها، ومن ثم فهو «يعيد كتابته أيضاً في كتاب الأدب الكبير».

- ٣ -

إلى أي حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تتداخل فيه علمياً القراءة والكتابة - وهي نظرة عرضها عدد من البيويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة؟ إننا نلمح فيها جذوراً قديمة من فكرة «تعدد المعنى» وفكرة «استغلال العمل الأدبي». ولكن الجديد فيها حقاً هو الدور الرئيسي الذي تعطيه للقارئ. فليس القارئ مجرد «مستقبل» أو «متلق» كما تعودنا أن نقول في النقد التقليدي، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ. وإذا فسرنا هذه النظرة - تاريخياً - بأن التفكير في «فهم» مطلقة - قد زال نهائياً من علمنا، وإذا رأى فيها الكثيرون إعلالاً مقصوداً لمهمة الناقد «باحتباره قارئاً نموذجياً» - فلما - من ناحية أخرى - اقتراح على الخروج من معضلة «القيم» عن طريق التسليم بنسبتها، ومن ثم تتحل مشكلة الذاتية التي لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض. فالتقاء القارئ والكاتب في «عملية» نسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا في ظل مواضع معينة متفق عليها بينها ضمناً، هذه المواضع التي نسميها التقاليد الأدبية، وإذا تأملناها وجدناها أن تفرج عن كونها نظاماً من الرموز: تبدأ بمكان جزيئية كالجهازات والكتابات التي تعود الشاعر العربي أن يرمز بها لجلال المرأة أو شجاعة الرجل، وتنتهي بتركيبة كاملة كالتركيبة التي وصفها ابن تيمية لقصيدة للدمع، وهي سلسلة مواضع أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين المادح والممدوح. فالأدب - من هذه الناحية - ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز. وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل النافع، وإن اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة، فهي في

ذلك المذهب علماً بسيطاً واحداً خالياً من كل تمييز أو تعقيد: نقيضاً لما لنا من الحاضر الذي بلغ النهاية في التعقيد.

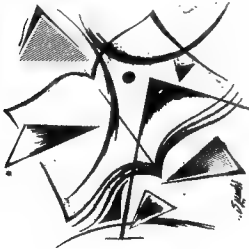
إن مفهوم بارت «للكتابة» يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية. وهذه الصفات الثلاثة كلها متناقضة لما اشتهر عن البيوية من أنها معادية للتاريخ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التي لا تفهم الاشتراكية بدونها؟ وإنما رفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم، ومن ثم فهي ترفض الحرب على الظواهرية والوجودية، وأنها علمية، تحاول أن تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية في البحث.

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكي الإنساني الطوبوي) ينتمي إلى مرحلة مبكرة في تطور بارت الفكري، ومن ثم لا ينبغي إلهامه على البيوية. والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر في الكتابة» (١٩٥٣) يحمل آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معاً، ولكنه يعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر، وأهم من ذلك أن المفهوم الذي طرحه بارت للكتابة في هذا العمل المبكر قد بقى ثابتاً في إنتاجه الأخير.. ولا أظن أن القارئ قد لاحظ في الفترة التي نقتاها، منذ قليل، عن كتابه «سأز» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار. بل إننا لم نزد على أن شرحنا فكرة وردت في كتابه للتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم. فالأولى أن نسلّم بأن البيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذوراً في هذه المذاهب، كما أن للنقد البيوي جذوره في النقد السابق. والواقع أننا، حين نعمل ذلك، نكون بينيين ونالقيين للبيوية في الوقت ذاته: نكون بينيين لأننا نرى أن الجائز بين أي منظومتين اجتماعيتين لا يمكن أساساً في اختلاف العناصر بل في اختلاف العلاقات، كما نكون بينيين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية، من حيث إن الفلسفة أذاتها اللغة، والالفة نظام رمزي) لا يعني انقطاعاً بين نظام ونظام، ولكنه «حل» من الاختلافات لا نهاية له، حسب تعبير بارت نفسه. أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش في «حاضر دائم»، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الإنسان، فهذا نجد أنفسنا في موقف الناقد للبيوية، من واقع البيوية نفسها، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالقرق والضياع والعلم المذلل.

وما نريد أن نمود ففهم أنفسنا في فلسفة البيوية، بعد أن آتينا الوقوف عند حدود النقد الأدبي. ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول، وليس في مقدور الناقد البيوي أن يهرب من مشكلة القيمة، وهذا يجد نفسه، إن أراد أو لم يرد، مستنداً إلى أسس فلسفية، فضلاً عن كونه مرتبطاً بطروفي اجتماعية وتاريخية، مثله مثل الأدب الذي يدافع عنه أو يفسره. ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقاً، لأنه الناقد الذي يقدم تمييزاً شاملاً ومطلقاً للأدب الرمزي والأدب السريالي وأدب الحب وأدب اللارواية ومسائر الاتجاهات التي توصف «بالطليعية». ونقول إنه يقدم «تفسيراً» لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيراً» لها، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال في

تُحكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام - بحثاً وراء « تطور » جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن تُحكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معاً لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير يجمعه وحدة فكرية وعادية وخطة تاريخية . إن « روح العصر » تعني وحدة حقيقية متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميتها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهي سلسلة من السمات التي يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، أعنى الأدب المقارن . على أن للدخل التاريخي الذي اخترعته لم يشوه صورة البنيوية بل لعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالتنظر إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « هي » قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف « العقلائي » للبنيوية (إذا كنا لانزال نذكر هذا الوصف الذي استخدمه ليش) ، إذ إن الفرق بين « نظام من الأعمال » (مثل : سلوك مهذب يستجيب جواباً مناسباً ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حيّ أو جسد) هو أن الأول تصور عقلي مجرد ، والثاني صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوفة في الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزي فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

ومكنا يمكننا أن نقول إن فكرة « أن الأدب فعل » تستجيب وأن الأدب فعل رمزي له نظام » كما تتضمن « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السيميولوجية إلا منهجاً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً خاضعة لنظم عقلية مجردة . وإذن فالعلاقة بين البنيوية والسيميولوجية لم تأت في حديثنا عرضاً ، بل إنها فرضت نفسها لأن الكلمتين في الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفاً للسيميولوجية فلأنها تصلح تعريفاً للبنيوية أيضاً . أما النقد البنيوي ، أو « علم الأدب » البنيوي بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السيميولوجية ، يمكن أن ينجح في يوم من الأيام ، ليتدمج في هذا العلم الكبير ، كما يتمتع الوالد في الجري الرئيسي .



الأدب - غالباً - نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية .

إن مشكلة القيمة في الكتابات العلمية للمعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التي تحاول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمي في الرموز يمكن أن يحل مشكلة القيمة إلى أقصى جديد إذ يجعلها ناتجاً من نواتج الحياة الاجتماعية . وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز . فموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة . ومعلوم أن كل منتج من منتجات الإنسان - سواء أكان الغرض منه في الأصل مادياً أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالحب يقدم إلى محبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغاني ، وربما قدم لها عقداً ثميناً لا يبرهن معنى أكثر من الحب ، وإذاً فلهذا بين الحب ومحبوته لغة مقننة يعرفها أهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجي في دراسة الحضارات الإنسانية . وحتى عن البيان أنه يستخدم في دراسة مشكلات أنثروبولوجية عويصة كمشكلة السحر ودلائل على العقيدة البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يستمد على استخدام الفهزوز) .

أما في مجال النقد الأدبي - وهو الذي يعنينا - فالنبح السيميولوجي يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت قل لإزاحتها عن الطريق . لما زال النقد الأدبي يجد عتاة شديداً في التخلص من المعايير الحالية . ومعظم الناس لا يحدون معنى للنقد الأدبي إذا لم يتنبأ إلى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذلك ردي (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذلك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذلك لا يستحق والذين يرفضون أي مقياس جمالي (مثل فرأي وريغاتي) يقدمون لك بديلاً غير مقنع حين يسمون « أدبا » كل ما قدمه منشوره أو نأشروه على أنه كذلك ، وهم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحلوان إلا أحوالاً أدبية متعينة مشهودة لها بالجوادة ، وما عليك إلا أن تترصده هذه التحليلات لتري أنها تتضمن - كغيرها - أحكاماً بالقيمة الجمالية . والمنهج السيميولوجي - إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة - يستطيع ببساطة تأمة أن يبرهن بحث القيمة إلى أن تدرس الاختلافات التي تطرأ على اللقو الأدبي باختلاف المصور والبيئات - أو أن يجعل هذا البحث يرمته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الذوق .

ولابد هنا من وقفة لحيد من الإيضاح للعلاقة بين البنيوية والسيميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعاً من الاستطراد دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ في العملية الأدبية ، وهي فكرة قد يضائل القارئ عن مدى أصالتها في النقد البنيوي . نعم ! لقد كان مدخلنا لهم النظر البنيوية إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « هي » مدخلاً تاريخياً ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئاً عن البنيوية سوف يتذكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يعرفون إلى البنيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : إن البنيوية

وينبغي أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «علم الأدب» أو «علم الشعر» ، فإنها تنطوي على بعض الإشكالات التي تتعلق بالبنية ، أو السيميولوجية .

Poétique - Poetics

ومع أن «علم الشعر»

تسمية قديمة جداً ، ترجع إلى أرسطو الذي يكتسب أد نصفه بأنه «النبوي الأول» ، فإن أرسطو من حذاقهم من يفهم أى نوع من التنازل بين المعاني المجردة والواقع المجرى ، بل كانوا ، في نظرهم الفلسفي ، يصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذلك . ولذلك لم يميزوا في «القوانين» التي وضعوها لصناعة الشر بين «الواجب» و «الواجب» ، وتصوروا أن ذلك من اختصاص من الخارج الأدبية المتعرف بأن عنهم يمثل حقائق علمية ثابتة . أما النبويون المصارعون فإنهم يطمون أن الموضوعات «الكتابية» قد تغيرت كثيراً على مدى العصور ، وأنها - في العصر الحاضر بوجه خاص - تختلف اختلافاً كبيراً عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلاً ، ومن ثم فهم يتابعون موسير في تفرقة بين «العلم» و «الواجب» من الأصوات الدالة متعارفاً عليها في جميع معين وإن لم يوجد كونه متطوق لدى أى فرد من أفراد [و «الأحوال»] وفي كل الحالات المتحققة من استعالات اللغة ما لا يكون واحداً منها بل أو يلزم أن تكون جميعها محتملة للغة في كمالها وواقعها [التاريخين - في تفرقة كذلك بين «الأدب» و «الواجب»] ، وبين نظاماً رمزياً يحته نظم يمكن أن تسمى «الأنواع الأدبية» ، وبين «الأحوال الأدبية» التي هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما . «العلم الأدبي» يدرس الأدب ، و «التفهم الأدبي» يدرس الأدب الأدبي . وطبيعي أن يمثل الأول للترتة الأولى ، بل إن الدراسة النبوية ليعمل مع كثيراً ما تجعل العمل للدروس - كما فعل بارت في دراسته لقصة بتراك - أشبه بهاد لدراسة يقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كاملاً محمداً .

قد لا يستطيعون أن يتصوروا **بنية عامة مجرّدة** ، تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر . فتعود علم اللغة لا يصلح هنا . إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن **الأقوال** ، يمكن علمياً لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شاعرية لا يثيرها إلا علم اللغة العفوي ، ولكن يمكن تفسيرها **بأسباب** معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها **قصد** معين . وكذلك اختلاف **الأقوال** ، في هذه اللغة الطبيعية لا يسبب جوارها العفوي ولا يرجع إلى قصد لإحداث شيء بل إلى القائل نحو التأثير الأدبي . بناء على هاتين الحقيقتين يمكن **تقسيم** اللغة أو تجزئتها من الاختلافات العارضة . ولكن هل يمكن ذلك في الأحوال الأدبية ؟ إن هذه الأحوال - مها يكن سلطان الظالمين أو الموضعات الأدبية - تتميز بدرجته من **القصدية** وتجعل من صانعها فضلاً ما هن **الأدبي** ، بل أنها تجد جوارها لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي للدرس . فلماذا نجد كتاب **معمودوف** للشاعر إليه لا يكاد يختلف - في روحه أو منهجه أو طبعه ملاحظاته - عن كتب النقد النظرية التي تدرس **البناية** في ضوء الواقع الأدبي ، ولا تزعم أنها تدرس **الأدب الممكن** . ولا شك أنه - كما هي الحال في كل دراسة نظرية - بعدد إلى القياس والتقسيم المنطقي أحياناً لكي يحل الاستنتاج من الأحوال الأدبية المعروفة ، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائي (أي الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصص (أي الزمن الذي تجري فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضاً أن الأحوال القصصية التجريبية للممارسة قد فتحت له باب التفكير الواسع . وإنما يخالف عن طريقة معظم الأحوال النقدية النظرية - حين يمنع عن إعطاء أي حكم جازي على - لكي أدلي معين . ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على القواعد الذين يضعون معايير جبالية للرواية

(١٩٣٣) :

والذي نرى إليه من الملاحظات السابقة هو إثبات استحالة صياغة
قوانين جارية عامة اعتماداً على تحليل عدل أو أفعال معينة ، حتى ولو كان
هذا التحليل بارعاً . وكل ما قدّم إليه هنا الآن من وصايا تتعلق بالقيمة
لم يكن في أصن الأفعال إلا أوصافاً جيدة للأفعال المدروسة .
وعب ألا يتكتم الوصف - حتى وإن كان صحيحاً - على أنه تفسير
جاري ، إذ لا توجد طريقة للكاتب حتى نأخذ من استعملها
تجربة جارية .

ومعنى ذلك أن طريقة ما في الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية في عمل ما ، ولا تكون لها هي نفسها مثل هذه القيمة في عمل آخر . فلنذكر مشكلة القيمة . ولكننا أن نستطيع أن نغلظ وظيفة الشكل الأدبي . فإذا اخضعت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل ، فلنجد لنا من إحدى التين : إما أن نعمل لهذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفته في بعض الأعمال الأدبية ، وإما أن نعهده داخلًا في أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية ، مع أنه يمكن أيضًا أن يوجد ولا يكون مؤثرًا . ففي الحالة الأولى تكون قد أسقطناه وأفقرنا منه البنية الأدبية العامة ، وفي الحالة الثانية تكون قد أضيقناه على هذه البنية ، مع أنه يمكن أن يكون غامضًا . فربما لأن أي وصف للشكل الأدبي داخل العمل الذي جاء

والترفة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيق أو الدراسة النقدية) معزولة لدى النقاد جميعاً، ومن المسلم به عندهم -كذلك- أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً في النقد التطبيقى، كما أن النظرية لا بد أن تعتمد على دراسة أمال إيجابية معينة. ولكننا لا نعرف تاريخ غير ينفى: كلمة مثل هذه الكلمة التي يقدم بها دورودوفيك الميرز «علم الشعر» -فليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر- إنما هيئت هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى. ومن ثم لا يتصور لى أى عمل إلا على أنه يظهر فيه علامة مميزة، لا بد أن يكون واحداً من تحقيقاتنا الممكنة. فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع، بل بالأدب الممكن، أو بمهارة أخرى: بملك اللغة العجوبة التي تخص الأنظمة الأدبية، أعز، أدبية الأسمى (ص ١٩٦ - ٢٠).

والنقاد الذين يقبلون فكرة «أدبية الأدب» ويسلمون «باستقلال العمل الأدبي» (وإن يكن في الواقع استقلالاً محدوداً ككلاً، استقلال)

أيضا عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التي تقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافا جوهريا عن العلم. وهكذا كان مجهود ستروس العلمي منصبا على تنمية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت. ولقد سار النقد البنيوي على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية، بل إن ستروس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد متطوعا من دراسته للأساطير التي أعدها صورة من الفن القوي. ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبي عن «أدبية الأدب»، علم لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو «علم الأدب». فكان لابد من الاجراء إلى التاريخ. أضفت إلى ذلك أن نقاد الأدب (حق ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن يتنزلوا عن الحركة الأدبية في زمنهم، والحركة الأدبية محكومة لا مناص - بطورف تاريخية، ومن هنا كانت بنوية باوت ذات ملامح تاريخية واضحة، بل إن نقده لم يخلُ هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره، وصورة «الأدب المثالي» في نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلغاء للأدب بمتناه المرفوف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أي شيء آخر. أما لوسيان جولدمان - إن صح اعتباره بنويا - فهو يدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده، وهو معيار القيمة الفنية التي تميز عملا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعي من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال الخشبي).

هذا هو الإشكال الثاني.

وغة إشكال ثالث، نترك تحديده لأحد مجلّي البنيوية. يقول تودوروف في كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

«إن انتهاء هذه المقالة إلى مجموع مخصص للبنيوية بغير سؤال... ما علاقة البنيوية بعلم الشعر؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعاني التي ترتبط بكلمة «البنيوية».

لذا اعتبرنا هذه الكلمة بديلها العام، فكل دراسة علمية للشعر تكون بنوية، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المضمونة (الأعمال الأدبية) ودعا العموم لأن الأحد بوجهة النظر العلمية في أي مجال هوداميا وبالضرورة دراسة بنوية.

أما إذا عتبنا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا، نتلخظ اللغة على أنها نظام للاتصال، أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناتجة من مصطلح متعارف عليه، فليس في علم الشعر، كما نعرضه هنا، شيء يتميز بصفة بنوية خاصة. بل

فيه فعلا، وإلا فإن «البنية المجرّدة» التي نقدمها لن تعدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جدولاً للحل الفني، وهذه تلك يمكن أن نضيد في توجيه النظر إلى جوانب معينة في العمل الأدبي، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة.

هذا هو الإشكال الأول.

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفاً لمجموع شديد من النقاد في النصف الأول من هذا القرن. ولغفورست تشيل قوى الدلالة يسوقه في مقدمة أحد فصول كتابه «وجوه الرواية» وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التي بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الروايات كما لو كانوا جالسين في حجرة واحدة يكتبون في وقت واحد. وقد اختار لغفورست، كما اختار معظم النقاد المعاصرين، النموذج الثاني. ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جمالية. ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتغلغل عن النتيج التاريخي. ولكن «علم الأدب» في التصور البنيوي، أو السيميولوجي، كان لابد له ليكون علماً وصفيّاً أن يتغلغل عن اعتبار القيمة الجمالية، ومن ثم اضطر أن يربط القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية، دون أن يجعل هذه التغيرات مكاناً ظاهراً في صياغة قواعده. وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت تنظر إلى الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ، ولكنها تساقط وراء السائد في أيامنا هذه إلى قصر مفهوم «العلمية» على العلوم الطبيعية التي تتمثل نتائجها في قوانين ثابتة مضبوطة فصيلاً رياضياً. وقد بدأ الانسلاخ من ميدان العلوم الإنسانية والحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين: جبهة علم النفس (راجع كتاب «علم النفس الحديث» للدكتور مصطفى سوبت) وجبهة علم اللغة. ولم يكن موسير - الأب الروعي للبنيوية - متكرراً لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجهاة بشرية معينة. فقرة النظام يجب - منطقياً - أن تسبق معرفة التغيرات التي تطرأ عليه. وعندما أعاد ليبي ستروس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً منهج موسير كان الإغراء قويا: إذ إن الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وبعثوا هذه البنية وعاداتها الاجتماعية. ولكن هذا الكم الهائل بدأ مستصعباً على التنظيم والضغط العلمي، فكان معظم ما كتب في الأنثروبولوجيا أشبه بمحاكمات الطرائف، وكان الاتجاه الوطني الذي مكّله في بريطانيا أستاذ مثل إيفانز برتشارد مبعداً لنظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظماً متكاملة. فبعاء ستروس وأكمل هذا التصور العلمي بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو لندن) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري، التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر

هذا التحول مقارناً بين كتيابه «مقدمة لتحليل البيوتية للتصميم» (١٩٦٦) و «س/ز» (١٩٧٠) فيقول :

«في النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن نشق منها تحليلات الأعمال المنبثقة... وفي «س/ز» عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة غودج مهين على عدد من النصوص (ومن باب أول لفكرة غودج مهين على كل نص) واعتصمت مسلمة أن كل نص - إن صح التعبير - غودج نفسه ، أو بعبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو مخالف . والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتجديد ما تعنيه عند نيشة أو دريدا . ولأوضح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية في جميع أجزائه ، ولكنه ليس تحليلاً نظام واحد (وليكن النظام القصصي مثلاً) ، فهو ليس «نوعاً» محلياً «لغة» قصصية .»

(وحدث مع رولان بارت - نقلاً عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هذا هو التحول الذي طرأ على السيميولوجية ، ولعل من الغريب أن يُستمد من نيشة ، الذي يمدد البعض من آباء الوجودية ، عدوة البيوتية ! ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من «الكلاسيكية» ونفازها . فكل فهم إنما واحداً من هذه الأسماء عليك أن تعين نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فبين لك ما هو أصل وما هو جامعي في الفكرة أو المذهب .

وأرجو أن يترقب القارئ هذا قليلاً . فقد يبدو له أن ما قلناه من أن في كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بدوي ، لا يحتاج إلى إثبات ، ولا يحتمل مزيداً من الشرح . وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هي مهاد فكرة «الاختلاف» التي استمدتها السيميولوجيون أو البيوتيون الجدد من نيشة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن «الفكرة المركزية» التي تشكل المنظور الكلي لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة للمحل ولكنها مجموعة علاقات فحسب [مثلاً : كلمة «باب» لا تعني هذا الشيء الذي يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى في اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل «باب» على كل فتحة في الحجرة . مثال آخر من الأسماء التي تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة «سحر» التي تدل على الساعة التي تسبق الفجر لوجب أن تكون كلمة «المحجر» شاملة للمعنيين... وهكذا ، ففني الكلمة لا يتحدد إلا بملاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى] وإذن فلماذا لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات أخرى ، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هي صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على «إنتاج» المعنى ، ومن ثم فمعانيها «مرجأة» غير محددة . وليست هذه المعاني ، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات ، إلا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو فعلاً لا يستقر عند

إنه يمكننا القول إن الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذي يتناولها (أي علم الشعر) يتخلل بمجرد وجودها اعترافاً على بعض المفاهيم الأدائية للغة ، التي ظهرت في بدايات «البيوتية» .

وقد نساءل عن ماهية هذه «المفاهيم الأدائية للغة» وكيف تولدت عنها البيوتية ومعنى . وقد تشاء أيضاً هل المقصود بالبيوتية هنا هو المذهب البيوتية في اللغة أو في «علم الأدب» ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمي الشائع حتى يكتب بمجرد الإشارة إليها ، ولأسيا إذا كان الكتاب موجهاً لجمهور عريض . والإشكال الذي أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها . ثمة تضارب أساسي بين «علم الشعر» ومفهوم البيوتية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال ، والواقع الاجتماعي ناتجة عن مصطلح متعارف عليه . فهل تحول المسح البيوتية عن ذلك ؟ وإذا كان قد تولد عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد تولد عن مفهوم البنية ذاته ؟

إن تودوروف يعد علم الشعر مبحثاً من مباحث السيميولوجية ، ويقدّر أنه سيختفي يوماً عندما تصبح السيميولوجية علماً مكتمل البناء ، بحث في الأدب كما تبحث في غيره . ويقول : إن الواقعة الأدبية ، التي تدل على ما يتناولها ، يتخلل بمجرد وجودها اعترافاً على بعض المفاهيم الأدائية للغة ؟ ولكي نجلس عن التناقض الظاهر بين المفكرتين ، ينسب هذه «المفاهيم الأدائية» إلى بدايات البيوتية . ولكن كتابه المشار إليه يقبل هذه المفاهيم ضمناً [ولشرحها بعبارة أبسط نقول: إن المقصود هو وجود أساس لغوي ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومما تدل عليها هذه الوحدات] . دون أن يلزم بها في وضع قوانين للواقعة الأدبية (أو على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا في موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التي تحدثت عن «بنية» الرواية دون أن يكون أصحابها بيوتيين . وقد وضع لنا الآن السبب في ذلك : فهو يعلم أن بين دعوى البيوتية (ولنقل معه : في بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهرياً ، ولذلك نراه يستعير الميكانيك العام من علم اللغة ، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالي وتحليل لفظي وتحليل نطقي (نسبة إلى نظم الجملة Syntax) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا بافعال شديد .

أما التناقض الجوهري بين البيوتية (أو السيميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعينه . ولعله - هذه المرة - لم يكن في حاجة إلى أن يعين ، فكل عمل أدبي هو عمل فردي ، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة «لكل» عمل أدبي ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فردية . ومن ثم لا يمكن الحديث عن «بنية» تخصها كل الأعمال الأدبية ، أو صنف واحد منها ، حديثاً له قيمة . وقد شعر البيوتيون بذلك ، فرباهم في السنوات الأخيرة بفضول أن يسموا أنفسهم سيميولوجيين ، ويتحدثون عن «سيميولوجية الأدب» أكثر مما يتحدثون عن «بنية» . وبعبارة أخرى

قانون عام، فيلن أن كل عمل أدبي له قانونه، وبذلك يؤكد أن... مرة أخرى - أن الإنسان وضعه المتطرد في الكون، الذي يمتد أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص.

- ٥ -

ولكن البنية كثيرة الوجوه. وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية للدراسة الدلالات الأدبية، فلا ينبغي أن نسي أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث. فمن باب أولى أن تأثر البنية مباشرة بهذا العلم، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبي، والنص الأدبي - في نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال اللغوي.. وإذا كانت جادة البحث السميولوجي وعنى اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالبنية في مسالك وعرة، وربطها بحالة الإنسان المعاصر، فإن البحث اللغوي بمحد طبيعته، وبمحت اللغة الأدبية بالذات يستند إلى تراث غني لدى الغربيين والشرقيين جميعاً فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والبطوريقا عند أولئك. هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول «علم الأسلوب»، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجاً أثمر لوناً جديداً من الدراسات الأدبية شديداً المعنى والنفاذ. وعلى رأس هؤلاء العالم البصوي المولد، الأوربي الثقافة، الأمريكي المهجر والوفاء، ليونشتير.

كانت دراسة الأسلوب، قبل البنيويين، قائمة على فكرة «الانحراف» أي الاستعمال اللغوي الذي يخرج عن الخط المألوف، ليوحى عماد وجدانية إضافية يريدها الكاتب، فهو التعبير اللغوي عن فردية العمل الأدبي. وقد طوّر شبير هذا المنهج بحيث جعله صالحاً لدراسة أعمال أدبية كاملة، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة، القوة الدالة. في العمل الأدبي المدرس، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل. ولكن البنيويين لم يفهموا هذا المنهج، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأني الذي، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب. فعاول جاكوسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز «بسقوط الحيز الرأسي على الحيز الأفقي»، وهي عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التي تتحدث عن البنية - ولحق أنها عبارة هائلة، (وليسمح لي القارئ بأن أتجاوز قليلاً صرامة هذا البحث لأقول إن بقيت زمناً لا أقراً هذه العبارة إلا فحلت كارثة توشك أن تقع، وكأني - على مذبح تداعي المالح أو على مذبح الشبكات المفتوحة - تذكرني بسقوط المنالز. وإنني لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن). مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة في حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن الحيز الأفقي وأغور الرأسي. فند سوسير أن حركتين - متكاملتين غير متعارضتين - للتحليل اللغوي: إحداها أفقية غالباً معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، والأخرى رأسية وغالباً معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من وادها (والتي لم تذكر في النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو القضاة أو العموم أو الخصوص أو نحوها. فزاد جاكوسون على ذلك أن أساس العلاقة

نتيجة محددة، أو لمياً مستمراً بالدلالات تحمل لعبة العالم اللانهاية كما يقول بارت مستوحياً نيتشة أو درويدا. وتجمل جوليا كرسيفا موقف السميولوجية الوقت الحاضر بقولها:

«لا يمكن أن تتطور السميوطيقا إلا كتشدد للسميوطيقا... إن البحث في السميوطيقا يظل عتلاً لا يكشف شيئاً في النهاية إلا تحركات الذهنية لكي يبينها، وينفيها، ويبدأ من جديد».

(من كتابها: Semiotiké، باريس ١٩٦٩، ص ٣٠ - ٣١ - نقلاً عن كلر = ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين «السميولوجية/السميوطيقا» يمكن أن يشير إلى اختلاف في المعنى: فالسميولوجية التي نحللها سوسير يمكن أن تكون علماً، أو على الأقل منهجاً في علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعي، وقد طبقها ستروس بالفعل في علم الإنسان. أما في النص السابق فلها نظرية في المعرفة وثيقة الارتباط بالمتافيزيقا، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة، لأن المعاني التي تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين، لا توجد إلا في نوع معين من النصوص لا يصاب إلا في التدرج (كما يقول بارت)، ولو وجد ما كان قابلاً لأي تفسير، أو - بتعبير آخر - لكات أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف. ومن ثم يمتد اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السميوطيقي للأدب، يطبق عليها منهج لا يمكن أن نصفه بأنه سميوطيقي إلا جزئياً، على نحو ما فعل بارت في تحليله لقصة بولوك.

لعل، هذه صورة حديثة من البنية. ولكنها ليست في الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التي رأيناها في كتاب بارت المبكر «درجة الصفر في الكتابة». وكلتا صورتين ليست إلا الجناح التقدي للحرركات الأدبية الإبداعية المعاصرة، التي يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأننا حاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها. وكلاهما - النقد والأدب الإبداعي - حلقة أعمدة في تطور أدبي نقدي يعكس وضعاً تاريخياً لحضارة بلغت منتهائها. حتى أصبح «القديم» الوحيد المنظور هو العودة إلى البكارة الأولى، إلى صورة «أحميه» من الفن والفكر والحياة.

ولعل التناقض الأساسي في البنية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعيًا مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر، وفي مقابل ذلك انبهار لكل الضوابط التي كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه. وهكذا حاولت البنية أن تفنن الأدب كنظام عقل مجرد، ولكنها اصططمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر. وبينما نرى انتصارات الكمبيوترات في ميدان العلوم الطبيعية، ودور الإنسان ينكمش في تشكيل الحياة، نرى الأدب الحديث، والبنية كممثل لهذا الأدب الحديث ومداخله عنه، يلقدان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أي

تحليل نص أدبي ما إلى تلك الأنواع من التناظر التي ترجع إلى اللغة العادية. ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمييز الظاهرة الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية. أو بعبارة أخرى: أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الاختلافات، وهذا هو منهج شيتسر. وهذا ما فعله زيفاتير بعد أن وصى الندرس المستفاد من تجربة جاكوبسون وستروس. وصرح في بعض مقالاته بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج شيتسر. ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان «مقالات في علم الأسلوب النبوي» مع أن منهج شيتسر منهج إنساني يختلف عن النبوية من الأساس.

وبعد فاحسني قد قلت أهم ما أودت قوله عن النبوية. ولا أظن أن هذا الذي قلته يشكل موقفاً. فلما مدّين اللجنة التصريح بإعذار، كما أني مدّين لما بالشكر لأنها فدّيتني إلى أن أحدد - على الأقل مع نفسي - جملة أشياء إن لا تكن موقفاً لأنها تمنّني من اتخاذ بعض المواقف الحاططة: أعني - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعشى، أو التهم الجاهل، أو النقلة السعيدة. فإذا استطعت أن أقلل هذه الأشياء إلى بعض القراء، فقد بلغت من هذا لقلال ما أريد.

• هوامش البحث

Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson: «Linguistics and Poetics in: *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Aspects of language: Metaphor and Metonymy» in: *European Literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. by Vernon W. Garas (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Lévi-Strauss: «La Chanson de Roland Baudelaire in: *Introduction à la stylistique du Français*, par L. Sumpf (Larousse/Paris, 1971) pp. 133-151.

Tsvetan Todorov *Poétique* (col. Points, ed. du Seuil, Paris, 1973).

Michael Riffaterre: *Essais de Stylistique Structurale* (Flammarion, Paris, 1971).

Jonathan Culler: *Structuralist Poetics* (Routledge and Kegan Paul, London, 1975).

Philol/Petit: *The Concept of Structuralism* (Golland macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denaro (editors): *The Structuralist Controversy*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Lévi-Strauss: «La Fesse d'Adonai» in: *The Structuralist Study of Myth and Totemism*, ed. by E. Leach (Tavistock, London, 1967).

The Savage Mind (Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach: *Levi-Strauss* (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

الأفقية هو المجاورة (وبكثنا أن نعرض على هذا بأن المجاورة يحدها لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة، وأن العلاقة الأفقية هي علاقة معنوية أولاً، ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارة إلى العلاقات المعنوية كما استطاع ذلك). وأساس العلاقة الرأسية في التناظر، أي التشابه أو التضاد (وهنا حقاً يعطى جاكوبسون بعض الجاهل للعلاقات المعنوية، ولكنه يميل إلى أمثته إلى التشابه والتضاد الصوتين). فسقوط المحور الرأس على المحور الأفقي معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء (لأننا - بطبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة مجاورة. وهذا القانون المائل لم يزد على أن كثر شيئاً معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والتقاد. وهل الجناس والطباق والمقابلة و مراعاة النظر والتكرار ورد المعجز على الصدر الخ. إلا أمثلة قليلة أوردده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد المجاورة، فإن كان لها جاكوبسون فضل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون ميمراً للغة الشعرية يبدو غير مقبول، وإلا لوجب أن يكون القاضي الفاضل أشمر من شكسبير.

أما النقاد فكثيراً ما تكلموا عن «الوحدة مع التنوع»، و«التناظر» و«التقابل»، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب، بل على مستوى العمل الأدبي الكامل، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التي يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه.

وأشار جاكوبسون إلى المحور الأفقي والمحور الرأس مرة أخرى حين حاول أن يميز بين الجاهز للمرسل والاستمارة، ففعل الأول راجعاً إلى المحور الأفقي والأخرى راجعاً إلى المحور الرأس. ولحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأس. مادامت ننظر إلى الكلمات في النص ولا ننظر إليها كمفردات لغوية. ويبدو أنه لا مئاض للتشبيز بين الجاهز والاستمارة من النظر إلى المعاني التي تدل عليها الكلمات إلى لا لمعانيات بين الكلمات فقط. أما تمييز جاكوبسون - في المقالة نفسها - بين الأسلوب الروماني والأسلوب الواقعي من جهة أن الأول يعتمد على الاستمارة والثاني على الجاهز: فهو تمييز دقيق ولا شك، وهو يشهد لجاكوبسون بأنه يملك حصانة النقاد ونفاذ فكره، ولكنه لا يعتمد في شيء على «القانون» اللغوي الذي جعله جاكوبسون أساس مقاله.

وهذه للملاحظة نفسها تصديق على تحليل جاكوبسون لسوناتة «القطط» ليوهلي (الذي شاركه فيه ستروس). فهو ينتهي بنظرات نافذة إلى القصيدة ككل، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتجليلات اللغوية الكثيرة التي حاول فيها جاكوبسون وتلميذه أن يستقصيا كل أنواع «التناظر» اللغوية، من مستوى الأصوات إلى مستوى الصيغ وأخيراً مستوى التراكيب النحوية. وكان جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر من طريق التحليل اللغوي لاستخراج بنية القصيدة، تمهداً للوصول بعد عدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة للقصائد كلها، أو لنوع معين منها - جهد ضائع: أما الشطر الثاني من المحبة (أي استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبين فسادها على يد البيويين اعطين أنفسهم (راجع القسم السابق) وأما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة أنها إليها في موضع سابق من هذا المقال، وهي أن اللغة الأدبية لغة «تقصّد» إلى التأثير، وهذه «القصيدة» تمع ألا تلتفت عند

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

ترحب بكم دائماً
في مكتباتنا ..
بالقاهرة والمحافظات

١٩ شارع ٢٦ بولوت ٨٤٨٤٣١
٥ ميدان عراقى ت ٧٤٠٠٧٥
١٣ شارع المتديان
الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

الوجه البحرى

دمهور شارع عبد السلام الشاذلى

طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

الحلمة الكبرى ميدان الخطه

المصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩



الوجه القبلى

مراكز التوزيع الداخلى

الحيزة : ١ ميدان الحيزة ت ٨٩٨٣١١

مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

النيا : شارع ابن خصب ت ٤٤٥٤

مركز الفجالة : القاهرة :

٥ شارع كامل صدق (الفجالة)

اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩

شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

أسوان : السوق السياحى ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجى بيروت : شارع سوريا - بتاية حمدى وصالحه ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٠٩٩

اتجاهات النقد الأدبي

إعداد : اعتدال عثمان

حاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخي والبيئة
التي نشأ فيها هذا الأدب . ☐

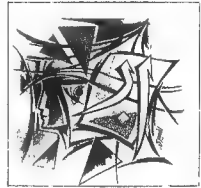
لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا
بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة . ☐

مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض
الأعمال التي لم تفتح للقارئ العربي فرصة قراءتها . ☐

سامية أسعد



اتجاهات النقد الأدبي

د. عز الدين اسماعيل :

ترحب بكم ولود أن نركز في هذه الندوة على قضايا النقد الأدبي الحديث ؛ لأن قضايا النقد العرى القديم تحتاج إلى وقفة خاصة بها ، وإذا اقتضى الأمر الالتفات إليها فهذا يكون على سبيل الاحتشاش إلى حركة الفكر العرى في امتدادها التاريخي . وأقترح أن نبدأ النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا مقبولا للقضية موضع البحث .. هذا المدخل في تصويري هو أن نحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن تصدت عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخي للمفهوم النقد أو وظيفته ، بل أرجو أن يرتبط الحديث بالواقع العمل الذي مارسه الكاتب العرى في العصر الحديث . نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية في الفكر العرى الحديث ودير الناقد ووظيفة النقد ، وإلى أى حد كانت هذه العملية في معناها الإيجابي ، وإلى أى حد كانت تواجه تصورات تضع علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها ولزومها . نحن إذن نريد أن نتمثل هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العرية في العصر الحديث ، وكيف كان النقد العرى الحديث في تصور القائمين به وفي الحقل الأدبي بصفة عامة ، وكيف مورس ، وإلى أى حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التي سوف نترقب على رصدنا الأولى للتصور العام لوضع النقد في حياتنا الأدبية ... أرجو أن يشرع الأستاذ الدكتور لويس عوض في إثارة هذه القضية .

د. لويس عوض :

في حقيقة الأمر ينبغي الرجوع إلى الوراء قليلا لننظر إلى القضية من المنظور التاريخي ؛ ففي القرن التاسع عشر لا توجد - على الأقل في النصف الأول منه وبجزء من نصفه الثاني - أي محاولات للنقد المنهجي أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير

• شارك في الندوة .

د . لويس عوض

د . محلى وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

الأدبي ؛ لأن الأدب العرى حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والنثر للسجوع وكل هذه الجوانب التقليدية عن عصر انحطاط اللغة العرية والأدب العرى ، ولعل أول محاولات في النقد نجدها عند الجبري ورفاعة الطهطاوي ، على عكس أحمد فارس الشدياق الذي ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يغالى في الزخرف اللفظي كي يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيقي فلإننا نجده مسترسلا ، ويذكرنا بكتابات الجبري والطهطاوي وغيره ؛ وهى المدرسة التي نبغ منها لطفى السيد وسلامة موسى إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبي - إذا جاز لي أن أسميها بهذا الاسم - فيخيل لي أنها نشأت بسبب الحركة التي أثرت في القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حساسة في أيامنا هذه ، وهى مشكلة العامية والقصصى ، وربما يسبب البعض حين يرف أن هذه القضية قد توثقت في السبعينات من القرن الماضي ، وكان قلبا المناقشة هما يعقوب صنوع من ناحية والبارون دى مالرويه من ناحية أخرى ؛ وهو مستشرق من مالطة ، كان يهجو صنوع لاستعماله اللغة العامية في كتاباته . وقد رد عليه صنوع في بعض مسرحياته بتكميد شديد يذكره فيه بأنه أجنبي وأنه يتحلق ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العرية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكنهم يفضلون - من باب الأمانة الواقعية - أن يكتبوا بالعامية . وربما نستطيع أن نعد مناقشة هذه القضية هى بدايات النقد الأدبي من الناحية الشكلية . الغريب أن بعض الرسائل

لكثرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفي التقاليد العربية للحرقة في القدم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادي عفر ليهلوا من تعب هناك حيث يسكن الجن والشياطين الذين يلهمون الشعراء .

عموما نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والعملية للتعدد الأدبي في مصر والوطن العربي قد بدأت تأخذ شكلا جديا في العقد الثالث من هذا القرن . أما في العقد الرابع فقد نشأت ظاهرة جديدة تتمثل في ترجمة أعمال الأساتذة . وأفكر أنني عندما كنت طالبا في تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لكتاب مبادئ النقد الأدبي لـ «أيركسبي» ، وكنا أيامها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، فيه تيسر على دارسي النقد الأدبي ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا لإبراهيم المصري خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحديث» ، وكان يكتب عن الأدب الفرنسي وي طرح قواعد النقد والتعبير الرومانسي .

وبدأت بعد ذلك جهود مندور في الأربعينيات . ولندور محاولات مهمة للغاية في قراءة رجوه القائل بين مدارس النقد الأوربية والتراث النقدي العربي الكلاسيكي ، التي قدمها في كتابه «النقد المنجي عند العرب» ويقصد بالمنجي محاولة أن يجد بين النقاد العرب القدامى مدارس في النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده في أوروبا . هذا الكتاب خطير حقا ، ولكنه للأسف بلا فائدة . وكان يجب أن يأتي أسئلة بعده من جليل آخر يلتقطون الخطأ حيث تركه مندور ، ولكن الذي حدث هو أن محاولة مندور تولفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفي الأربعينيات أيضا بدأت أنا محاولاتي لإرساء المنهج التاريخي في مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسبائك التاريخية والبيئة التي نشأ فيها هذا الأدب . وقد قلمت هذه المحاولة في مقدمة كتابي «بروميثيوس طليقا» . ومن الناحية النظرية أهدفت إلى هذا كتابي عن الأدب الإنجليزي الحديث ، الذي نشر في شكل بحث في مجلة «الكتاب المصري» ثم جمع في عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو ، ويضم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكري .

هذا المنهج الذي حاولت إرساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي

الجامعية التي وضعت في هذا الموضوع ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامية إلى جهود ولكوكس وترتبط بين الدفاع عن العامية وبين الاستعمار البريطاني .

والواقع أن ولكوكس طرح أفكاره في الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠ أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامية فقد كانت في السبعينيات وقد ترجم محمد عثمان جلال خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفي ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجميات لراسين إلى جانب أربع كوميديات لموليير ، وكانت كلها بالعامية المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة سابقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفني والأدبي التي صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك للملاحظة غير المقصودة .

وتحت الاحتلال البريطاني حدث ركود استمر حتى ظهرت بدايات النقد على المستوى النظري في مدرسة المازني والقطاد في العقد الثالث من القرن العشرين . ولم تزهدهم هذه المدرسة حقيقة إلا في العقد الثالث ، أعني بين ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ .

ثم ثنى على ذلك طه حسين بمجهوده في نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان القطاد والمازني ينقلان الفكر الإنجليزي في النقد الأدبي) فكتب طه حسين عن تين وبرتير وسانت بييف ... حتى «حديث الأربلاء» نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذي ألفه بييف ... على أي الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظري في مصر والعالم العربي .

إذن فقد بدأت مسألة النقد الأدبي تأخذ شكلا جديدا في العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لابد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربي الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينهما . لذا نجد الحركة النقدية تسير في خطين متوازيين ، فطه حسين متشعب بالنقد الأوربي ، يحاول أن يطبق المنهج الديكارتي في نقده للشعر ، والقطاد والمازني يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية ، وكأننا متنازعين بالرومانسية باللات ، بشيلى ويكوك وعامة الرومانسيين ، لدرجة أنهم طرخوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صنعة ، والفكرة المقتربة دائما بالإلهام الرومانسي وهي أن الشاعر نبى ، وريات الشعر تلهمه القول إلى غيره . وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة في الأدب العربي إلا في الشعر الكلاسيكي وفي الحديث عن وادي عفر ، وفي الأدب العربي القديم نجد

للتقد فبا بعد ؛ أعنى أننى لم أضف جديدا إلى النقد النظرى منه الثورة ؛ فكل الأُسس النظرية التى وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملى مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب العربى الحديث بصفة خاصة .

إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبة تعد كل هذه المدارس بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهى المدرسة الشكلية . وهذه لها تقاليد عريقة فى تاريخ الأدب العربى ، ولا تزال موجودة ولاسيما بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام على الأكل بالمبنى الضيق . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم تعليمهم فى أوروبا ومكثوا ناصية الثقافة الأوروبية لهم يجدون وسيلة للتعبير عن هذه المدرسة الشكلية فى جنوبهم ناحية البنية مثلا ، فنجد نسج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكل للنقص أو القصائد ، فهم يأخذون القواعد من ليل شتراوس ومحاولون تطبيقها على الأدب العربى الحديث أو القديم ، وقد قرأت ما كتبته الذكر صلاح فضل عن أمل دنقل فى ضوء المنهج البنئوى وأعجبت بهذا البحث الجاد ، ولكن أنا على الأكل أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون اتجاه للمدرسة التى تتمسك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة عريقة ، ولا أعتقد أن فى الإمكان تجاهلها . لأنها هى المدرسة الأصلية ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التى نشأ عليها د شوق صيف وللامدته . ومن قبل ذلك الأساتذة أحمد وللامدته . ولم يكن طه حسين يتبنى إلى هذه المدرسة ؛ فقد كان يتم أساسا بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يلقون باحترام شديد جدا أمام الهيكل والبناء ويفرغون تحليله ، ثم لا يجدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .

وهناك محاولة جانبية أيضا للذكر محمد خلف الله أحمد لقراءة نصية أو توصيف الإبداع الفنى على أسس نصية ، ولكنها بقت مدرسة جانبية لم تستطع أن تبرز الصرح الجديد من النقد التقليدى الذى ورثناه عن النقد العربى القديم .

٥ . عز الدين اسماعيل :

هذا وصف واثق ، وهو يثير فى الوقت نفسه مشكلات يمكن أن تناقش كلا منها على حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقى إنما يظهر فى العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة العقاد فهل بدأت هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو روافد تصب فى هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطاى حمصى قد أصدر كتابه «منهل الوارد» عام ١٩٠٧ وهو كتاب فى النقد النظرى يستعرض فيه مناهج النقد فى أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه

هى الثقافة العربية وأيدا . هناك حين سمعته الذى كتب فلسفة البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية . أريد أن أقول إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربى محاولين أخذ ما يمكن منه ، وكانوا أيضا مفتحين على الثقافة العربية فاستفادوا من الثقافة الإنجليزية والفرنسية ، ولكننا اعتدنا أن نقف عند مدرسة الديوان كديانة واضحة لهذا الموقف النقدي . رغم أن هذه المدرسة مسبوقة بجهود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد . وتعد امتدادا لنفس الموقف الذى يضع قدما فى التراث ويتطلع إلى الثقافة الغربية فى نفس الوقت . ولم يكونوا أول من التفت إلى الرافد الغربى . حقيقة إن الكتاب الذى نشره المازنى سنة ١٩١٥ واسمه «الشعر غاياته ووسائله» كان محاولة طريفة من المازنى فى ذلك التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاق بين رحيد النقد العربى وطرح أفكار متأثرة بالنقد الغربى ، فاستخدم مصطلحات النقد العربى للتعبير عن هذه الأفكار ، أريد أن أقول إن هناك نموذجاً متكررا فى هذه الحقبة لم تبعده مدرسة الديوان وكان مطروحا منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . والمسألة هى أن مدرسة الديوان قد ألذت فى حين لم تؤثر الجهود السابقة عليها ، فالأمور دائما تقاس بفاعليتها . ومن المؤكد أن مدرسة الديوان كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية . ولكن السؤال هو ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن تؤصل منهاجها بعددا فى الدراسة ؟ بمعنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدي فهل يأتلف فى منبج ؟ وهل كان فيه نمو واطراد مع الزمن ؟ وهل غير الفكر النقدي ؟

٥ . لويس عوض :

أعتقد أنه غير كئرا ، فإنه ما كان يمكن أن نجد شاعرا عربيا يقول بيتا كهذا :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر المقلد بين الناس رحمن

حيث يخلع العقاد صفة من صفات الله الحسى على الشاعر ، أو أن يقول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السنى
بعضا ساحر وقلب نبى

من الجائز أنك تجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذى به مس . أو الذى تتأجبه الشياطين ، إلى آخر هذه الإغراءات فى الأدب العربى الكلاسيكى ، ولكننا تبقى فى هذه الحدود . أما مدرسة الديوان فقد وضحت المسألة بتمتة الوضوح ، وحسمت قضية الشعر أمر إلهام ووحى أم صنعة ، وهذا هو المنهج الذى أخذوا منه وقتئذ ، وإلا ما كنت لتجد همها الشاعر محمود حسن اسماعيل ؛ ففى غير مسبوقة ، إنك تشعر معه أنك أمام معزوفة على القيلوليسيل ، وتسمع رجع أصدااء تلك النغمات . حقا إنه يجيد وأحيانا لا يجيد ، ولكن هذه التبرات وطريقة التعبير ما كان يمكن أن توجد لولا التغير الذى حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كعبد الرحمن الخفيسى مثلا عندما يقول :

ماذا تريد الزرع النكباء
من راسخ أكثافه شماء

وهذا يعني أننا رجعنا مرة أخرى إلى التبتازم وهو ما نجده في المدرسة الرومانسية كلها ؛ فهذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذلك اعتقد أن الكفاح الأدبي ، أو بتعبير د . عز الدين تأثير العقاد والملازني وشكري كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند نضوج الوجدان الرومانسي في البلاد العربية . أما قسطنطين حصى وجبر ضومط فقد كانا من الرواد السابقين .

ويمكن قياس مسألة العامة والفصحي بغنى المقياس فقد كان صنوع وعنايت جلال سابقين في جيلها وبعد أن انقضى هذا الجيل استول على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيش ويجب حذاد .. وكان هناك استبعاد تام للعامة ، وإصرار على أن الفصحي هي لغة المسرح . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامة على طريق بدیع خيري والرياحي وشخصية كشكش بك وعلى الكسار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العامى والفصيح أصبح مطروحا في النقد الفني حل صفحات الجرائد في ذلك الوقت ، في حين كان محدودا زمن صنوع واقتصر على مناقشات قليلة . ثم انتصرت مدرسة الفصحي واقتربت بالتصغير التاريخي عن شخصيات مثل ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبي ، ولكن الجو الثوري الذي صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذي فجر الطاقة للتعبير بالعامة وأساسها اللغائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أي أن التفجير الرومانسي في الأدب العربي الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية في ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . نود فقول إن فاعلية مدرسة اللبوان كانت نتيجة التضوج وليس بسبب قوة شخصية منشئها ؛ فقد كان المجتمع مهيا لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المغلوطي كان أبة عصره ، رغم أننا قد نضحك الآن إذا ما قرأناه كما يضحك الأوروبي عندما يقرأ عادة الكاميليا أو يشاهد فيلما عن مرجريت جوتييه وأربان دوغال ، وأذكر أنني قرأت في مذكرات روز اليوسف أنها كسبت من تمثيلها لغادة الكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل في ذلك الوقت .

د . مجدى وهبة :

أريد أن أربط بين الكلام الذى قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهى أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته في مصر خاصة وفي الوطن العربى عامة ، فنأخذ ناحية المفهوم أولا

وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا في أعاق التاريخ ، ولكنه في المرحلة الحديثة نوع كانت له جلوس صحفية ، وارتبط نموه بالصحافة العربية ، وكان يعالج حدثا من الإبداع الفنى أو الإبداع الأدبي الذى ظهر في وقت . وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو القالة ، أو يكون ابتكرا أو تقليدا أو تطورا أو أقلية لصورة أو صيغة غريبة مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث فنى ما ، ثم انتقل النقد كمفهوم إلى الجامعات في شبان وشباب الذكور لويس فأخذ يتغير من إبداع حكم على حدث إلى التعرض للفلسفات أعرض من محرد إبداع الحكم . هناك أولا الناحية التاريخية فارتبط النقد بكتاب يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد مفاهيم التزعات الأدبية الغربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالفعل في الإبداع قبل أن تتحلل كمفهوم في النقد الأدبي ، فكان الأبناء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية في حيز النقد الأدبي الجامعى وهذا النقد الأدبي في مفهومه الجامعى قد تعرض أيضا لمشكلة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم الذكور مندور كتابا في هذا الصم « فنون الأدب » فيه محاولة لتحديد الـ genres أو النوع الأدبي أو الصيغة الأدبية ، وهى القصة والرواية والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس في أقسام اللغات في كلية الآداب كفرع مستقل . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل في مفهوم النقد في الحيز الجامعى ، ثم هناك النقد الذى يرتبط بالأدب المقارن وفضايها ، مثل تحليل الصلوات الخفية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا في هذا المفهوم أن للنقد الأدبي وظيفة تنقيفية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبي يعد مسخلا للعملية الإبداعية ، يستمر به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية فبا بعد .

وقد كان هناك جانب أخير في تحديد مفهوم النقد في الجامعات وهو التزوع نحو التجديد . يظهر هذا في الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره في الناحية الإبداعية ، فالشاعر يكتب الشعر في الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التى تلجج فيه الرغبة في الإبداع الفنى ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة ، بل يصدر في إبداعه عن الظروف التى يعايشها . وهذا ما نجده في الشعر والقصة والمسرح خصوصا في المغرب العربى ، بما في ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ؛ فهى أيضا من الأدب العربى الحديث .

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم باقى تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه د . لويس باستفاضة ووضوح من الناحية التاريخية ، وفي المقد الثالث والربع ظهرت فكرة الترجمة في النقد ، وبدأ التفكير الذاتى

أثناء مشاهدته للعمل الفني ، ويجد ناقدا آخر يشاهد مسرحية مثل الترافير مثلا ، ويقدها ليس نقدا بنويا أو اجتماعية أو فلسفيا ، بل يقدها على أساس ما إذا كانت التكنة في المسرحية مقنعة له أم غير مقنعة .. اللهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفي .

د . مجدى وهبة :

قائمة على المستوى الصحفي ثم ، ولكن اسحقوا بإضافة هنا ، هي أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير أناتول فرانس على المثقفين في مصر في أوائل هذا القرن ، فقد تم حوار بين فرانس وبروتير صاحب نظرية منهجية في النقد ، في حين كان فرانس يدعو إلى الانطباعية وبيان مدى التأثر بالنص . وقد نشر فرانس هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين في مصر أن تكونت جمعية أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ، وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا ينهجون منهجه في النقد الانطباعي .

د . سامية أسعد :

لو أذنت لي ملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعي ، إذ إنه لا يرجع إلى أناتول فرانس بل إلى أبعد من ذلك في القرن السادس عشر عند ليجونين الذي يعد رائدا للنقد الانطباعي ، فقد كان أول كاتب يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليها في المرامش . وتتل هذه المرامش انطباعاته النقدية التي جمعها فيها بعد .

أما قضية علاقة النقد الانطباعي بالصحافة فالكتاب الذي يكتب نقدا مسرحية أو رواية أو كتاب وينشره في صحيفة فإنه بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكافئ ، لأن يتبع منهجا معينا ويستطرد في تطبيقه ، ولكن في إطار مجلة متخصصة فإن الناقد يستطيع أن يتقل من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي ، ويمل بكل جوانب المنهج في محاولته تطبيقه على النص .

د . عز الدين اسماعيل :

يُهيئ لي ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لو كنا نأخذ موقفا ضد النقد الانطباعي ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة بصورة مختلفة تصلح في نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية الأخرى ، وهي وظيفة النقد ودور الناقد ، فلنطرح القضية بشكل أولى ونقول :

هل النقد الانطباعي ليس نقدا ؟

وهل الناقد الانطباعي يؤدي وظيفة ما بالنسبة للحياة الأدبية ؟

فإذا كان هذا النقد غير ذي قيمة حقيقية فليس هناك داع لأن يستغرق منا وقتا لا يؤدي إلى إفادة في الحياة الأدبية ، وإذا لم يكن للنقد الانطباعي وظيفة فكيف استطاع أن يجتذب إليه عددا لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس في الأدب العربي الحديث فحسب ولكن في الآداب الغربية أيضا ، وما يزال هناك

أيضا ، إذ إن النقد ما هو إلا تفكير في الذات والتأمل فيما تصنعه نحن قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا في الواقع في العقد الخامس ، وكانت مجلة «الكتاب للمصري» نموذجاً للتأمل في الذات والنظرة إلى العالم الخارجي في نفس الوقت ، هذا التوازن بين الرؤية العالمية وبين التأمل الداخلي أعتقد أن مرحلته الذهبية قد تحققت في كتابات د . لويس وغيره من كبار الكتاب والنقاد .

د . لويس عوض :

هناك نقطة أود إضافتها وهي أن أكبر تطور حدث في تاريخ النقد الأدبي وضع الأسس في العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما في الأربعينيات . وفي هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات أساسية ، فيلبي جانب الاتجاه البلاغي الذي احتفظ باستمراره : ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وثبتت دعوة «الأدب للمجتمع وللصير الاجتماعي» ، وهناك المدرسة التاريخية التي تبنيتها ، وهي مدرسة تفسيرية ، وهناك مدرسة الفن للفن التي كان يمثلها الدكتور رشاد رشدي الذي جمع حوله مجموعة من النقاد الشباب وأذكر أن الدكتور مندور زارني وقتها في مكسي في الأهرام وكان بادئ الاتزاج وطلب مني الانضمام إلى جمعية النقاد التي كونها للرد على هذه المدرسة التي ظاهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد الفن أو الأدب يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل أبعد من ذلك ، هذه المدرسة شغلت حيزا في وقت من الأوقات ولا يزال لها تلايد .

د . مجدى وهبة :

ولكن تصور د . رشاد هذه المدرسة أنها تنحصر نقدا تطبيقيا ، وهذا مجرد الإثارة فحسب .

د . لويس عوض :

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو هنا للتأثير ، وهذا ليس من عندي ولكنه ثابت في كتاباته .

د . عز الدين اسماعيل :

الأستاذ يبيح حتى أيضا كان يدعو إلى فكرة النقد التأثيري ، ولوجمنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثيري يوشك أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحقيقية ، ويكاد ينسب جناحه على المستوى الصحفي .

د . لويس عوض :

بالضبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد . وأنا أعرف أن نقاد القرن السباني مثلا قليل الدراية بنظريات القرن ، فتجد أحدهم يشاهد فيلما ويكتب معلقا عليه «إن البطلة قد تفوقت على نفسها» .. .

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل انطباعات رسيب في نفسه

اذن فكرة المنهج مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، وبمحاولة
الأدب نفسه التطور ، ومن ثمّ كان على النقد اللحاق بهذا
الركب .

د . عز الدين اسماعيل :

أنا أوافق تماماً ، لكن المسألة أنه مع التطور وتطور المنهج في
حقل الدراسة الأدبية وتطور هذه المنهج واختلافها بظل النقد
الانطباعي قائماً على مستوى الممارسة . وأود قبل أن أطرح السؤال
مرة أخرى على الدكتور جابر عصمور أن أعطي مثلاً عملياً ، فقد
أشير إلى الأعمال النقدية للدكتور طه حسين والدكتور لويس
عوض ، وطه حسين بسط منهجاً للدراسة موسماً وواضحاً في
رسائله عن أبي العلاء ، ولكن هل مارس طه حسين نفس المنهج
في كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدامى والحديثين ، أم أن
الانحياز الانطباعي التأثيري كان يعلب عليه ؟

وبالنسبة للدكتور لويس أيضاً ، هل كتاباته عن المسرح
والشعر المعاصر تمتد انطلاقاً وتعميقاً لمنهجه التاريخي أم أن قدرها من
الممارسة الشخصية القائمة أساساً على تكوين ثقافي تميز فيه روافد
مختلفة من المعرفة هو الذي تقوم عليه كل عملية نقدية عند
الدكتور لويس عوض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشك أن تكون
ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الحظ القاعدي
المطرد الذي يلتزمه الإنسان كما واجه عملاً أدبياً ، فيمرر تماماً
أنه سيبدأ من نقطة محددة وينتهي إلى نتائج بينها .

د . لويس عوض :

هذا يعني دكتاتورية المنهج .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ، أنا أقصد أنه في كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهد جديد
مبلول يتكيف تكيفاً خاصاً يتفق مع النص .

د . لويس عوض :

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ليست انطباعية .

د . لويس عوض :

الحقيقة أن الفيصل بيني وبين غيري من النقاد في تقييم الشعر مثلاً
يرجع إلى أن تكويني الثقافي والبيئي والخيوي يعطيني صاحب
حساسية معينة لحني الموسيقى في النفس المعاصرة ، فعندما أقرأ
شعراً يتبع في إيقاعه شعر حداثي البادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه
التاريخية والحيوية مختلفة منه في اللغة عن ظروفنا نحن الآن ولد
ركبنا الطائرات النفاثة أحس بأن وقته غريب . وبالطبع اختلفت
أنواع الأصوات التي تنعزض لها ، سواء أكانت موسيقى
كلاسيكية أم موسيقى الجاز أصف إلى ذلك أصوات أبراق

من يدعو إليه ويتمسك به ، وهذا أمر لا بد من الانقياد إليه ،
حيث تكون العملية النقدية هي عملية فز انطباع من قارئه
لعمل أدبي ثم تنتهي عند ذلك ، فليس القارئ المتلقي للعمل
الأدبي إلا أن يحدد موقفه . إذن المسألة ليست بالبساطة
المتصورة ، فما رأى والدكتور سامية في ذلك ؟

د . سامية أسعد :

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعي تغير
هذه القضية . فهناك أناتول فرايز في القرن التاسع عشر كما
ذكرنا ، كما أن هناك ناقلاً آخر يذكر اسمه في كتب تاريخ الأدب
للتذكير فقط هو لوكيتر الذي كتب في النقد المسرحي « انطباعات
مسرحية » ، وكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء في وقته ، وقد
ظهر هذا النوع من النقد ، على الأقل في فرنسا ، في غياب
المنهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت في هذا المجال هي
محاولات « تين » الذي أرسى قواعد ما يسمى بالنقد العلمي
والربط - على سبيل المثال - بين العمل الأدبي والبيئة . ولورج
المتخصصون منا الآن في الآداب الغربية إلى كتب النقد
الانطباعي لوجدوا أنها لا تنضيف إليه جديداً . وهذا يقودنا إلى
التساؤل الذي طرحه د . عز الدين اسماعيل عن وظيفة النقد ،
وعن ماذا ينظر المتلقي أن يجد في النص النقدي ؟ الواقع أنه إذا
كان هذا النص يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية
ولكن في إطار منهجي فإن المتلقي يستفيد قطعاً ، ليس فقط من
حيث قراءة النص الأدبي موضع الدراسة ولكن أيضاً بالنسبة
للتخصص الأخرى ، لأن المنهج هنا يعطينا خط سير استفيد منه
في معالجة هذه التخصص ، إذن وظيفة النقد حالياً أصبحت
التعبير عن رؤيا معينة باتباع منهج معين .

وهنا نتساءل : لماذا نطرح كلمة منهج نفسها ؟ في اعتقادي
على الأقل أنه في القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث
عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندها ظهرت الوضعية المنطقية
حاول الأدب أن يجد لنفسه منهجاً يكاد يكون علمياً .

وعندما ننظر إلى خريطة النقد في النصف الأول من القرن
العشرين (وسوف أقصر في كلامي على النقد الفرنسي
بالتحديد) نجد أن هناك حولاً إنسانياً لقد تطورت ، وكلمة علم
في حد ذاتها تعني ضمناً وجود منهج ، لذلك يجب أن تكون
الرؤيا النقدية الحالية رؤياً . منهجية ، فكل نص يطرح من خلال
طريقة كتابته ، المنهج الذي يمكن أن يعالج به فننا روايات نجيب
محفوظ لابد أن نتألم من ناحية سوسيولوجية ، من حيث إنها
تتناول في المقام الأول حقيقة تاريخية معينة من حياة المجتمع
المصري ، ولابد أيضاً هذه الرؤيا السوسيولوجية من أن ترتبط
بالمسار التاريخي للشعب المصري في حقبة معينة ؛ ففي هذه الحالة
يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال منهج ناقد مثل
لوسيان جولدمان على سبيل المثال .

العربيات والصخب وغيره ، فالميلودية الجديدة ما قطعاً سياق تاريخي مختلف .

د . عز الدين اسماعيل ،

هذا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للنقاد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهاز المستقبل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسية العصر .

د . لويس عوض .

أرجو أن أضيف أنه حتى لو أمثلت هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الأسماء ، فطهرتهم سليمة ، وحساسيتهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب العربي وبالآداب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في مضامين يعجب الإنسان بها في تقدمهم للشعر والمسرح . ونشر أن هذه الحاسة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نزعج مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماشو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما يندخل التراث مما لا يندخل التراث .

أريد أن أقول لا يمكن أن يكون هناك نقد انطباعي ، لأن هناك انطباعاً جيداً وانطباعاً رديئاً . وإدعان قراءة النصوص الجديدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته لقدره على الحكم السليم . وعندى أن ناقدًا انطباعيًا مثقفاً مثل أناتول فراش يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أتق في تقدير ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة ، لأن الفطرة ، كما ذكرت ، غير كافية .

د . مجدى وهبة

لوسمحت أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعاً أولاً ثم ابتعاداً وتأملاً يتم خلاله الابتعاد بنظريات أدبية منهجية عامة ، ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الابتعاد ، وهذا ما كان يسميه النقاد الجدد في أمريكا affective fallacy . أي المغالطة التأثرية ، بمعنى أن الاندماج في النص لا يبي تفجير نقد مثقف أو مستنير ، لأنه إذ في الواقع هناك ثلاث مراحل . مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية . وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن للنقد شقين ، الأول : هو النقد الذي يلتمز بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما . وأغلب النقد الأدبي تاريخياً هو أصلاً تأملات في نصوص أدبية ، وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب ، ويكون الشق الثاني للنقد . وأحياناً يمتزج الاثنان ، وأحياناً تحدث تفرقة . فالناقد قد يكون ناقدًا للنص أو متأملاً أو مفلساً لنظريات نقدية عامة . فما رأى الدكتور جابر ... ؟

د . جابر عصفور :

الحقيقة في ملاحظات على هذه القضية ، فهناك بالتأكيد فارق

بين الانطباع الأول الذي يرد عند الناقد كجلس بسيط تبدأ به العملية النقدية . ويطلق عليها الانطباعية كأنجاه نقدي أريد أن أغامر وأسميه منهجاً نقدياً : لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على سس معرفية وأنطولوجية . والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يغامر بمجموعة من الأحكام الاعتباطية . ولكن الناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو الذي يملك مجموعة من التصورات للمعرفة والانطولوجية تخص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت . مثلاً ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة . وأنها قائمة على نوع من التغير المستمر ؛ هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي مادامت هناك الأسس الانطولوجية والاستنولوجية لهذا المنهج . وعندئذ تصبح القضية في النهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الجذر الأساسي لهذه التندرة وهو إشكالية الاتجاهات ، وذلك لأن قضية الاتجاهات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب العالمية الثانية أو قبل ١٩٣٦ . بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحق نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الاتجاهات إلى الامام قليلاً . لابد أن نذكر بعض النقاط . وهي من قبيل الأوليات . ولكنها يمكن أن تثير المناقشة .

النقد في النهاية هو نشاط ذهني يتحرك . صراحة أو ضمناً . متطلقاً من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته . وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي . تحليلاً ومفسراً ومقياً . مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة . هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ، وهي أن النشاط النقدي لابد أن يتعدد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة للنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الانقادات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالشكل هنا ليس مجرد مشكل عقلي تجريدي . وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم . وبعبارة أخرى لا أستطيع إزاء أى ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون . وكما أنه لكل أدب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضاً .

السؤال الذي أطرحه وهو الذي يثير قضية إشكالية الاتجاهات ويضمتا في قليا هو :

إلى أى مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانها أحياناً في النقد ناتجة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كان يكون النقدي شخصيتين في نفس الوقت . بمعنى أن سلوكه

وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن نجمله في كلمة التعبير. وهذا يستحيل أن يتواصل لأن الناقد والمؤرخ الذى سبى مندور سيواجه إشكالا آخر يتطلب طرائق أخرى غير علم تلك التى استخدمها مندور. وهنا ربما تكون القضية الأعمية التى تحسم هذه المسألة هي: أين للمشاكل الذى يواجهه الناقد، والذى يؤدي إلى تعدد الاتجاهات؟ وكيف يحل هذا المشكل؟

لويس عوض:

أولاً أنا لا أفضل بين النقد والحلق، فالأزمة التى يعانى منها النقد يعانى منها بصفة أساسية الحلق أيضاً. وإذا كان هناك إحباط في تاريخ النقد الأدي في مرحلة أو أكثر فهناك أيضاً إحباط مواز في الحلق. ونكاد نقول إن الأسباب هي هي، وأنا أستطيع أن أضع يدي بصفة تقريبية على شيء مما يحدث في المجتمع المصري، على الأقل بالنسبة لمجهود المفكرين والنقاد وأصحاب الأدب الإبداعي. نلاحظ مثلاً بالنسبة للنقاد أن العقاد الشائع هو عقاد المشرقيات وليس العقاد الذى يدرس في المدارس. العقاد الذى دخل تاريخ الأدب العربي هو العقاد الذى كتب «الفصول» و«مراجعات في الأدب والحياة» و«مطالعات»، وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول، ولكن هذا العقاد غير معروف وغير معترف به. إذن هناك محاولة من جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلف القائم في المجتمع، فكما حدث مد ديمقراطي ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما يسود منولوج الفلسفة الاجتماعية. ونفس الموقف بالنسبة لطله حسين؛ فالذى يدرس في المدارس ليس طه حسين الذى كتب «في الشعر الجاهل» أو مستقبل الثقافة في مصر فقد يكون هذا الجانب قد بدأ يظهر هذه الأيام فقط، وتجذبهم بحسونه كبير من المهنات البيعية لكي يعملوه سائماً، أما طه حسين الثورى فتكاد. تقول انه يختلف عن طه حسين الذى تتمتع به المؤسسة الاجتماعية، والذي بدأ بعد ازيمته الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى حد ما.

نفس هذا الكلام ينطبق على ميكل الذى بدأ بجان جائل وروسو ثم انتهى في الثلاثينيات إلى شيء آخر.

د. مجدى وهبة:

نود أن نعرف ما تعريفك لكلمة ثورى التى جاءت في سياق كلامك عن الناقد الآن.

د. لويس عوض:

الناقد والخالق، وليس الناقد للحسب. والثورى هو كل من يريد أن يغير المجتمع، شكلاً ومضموناً.

د. مجدى وهبة:

المجتمع إذن وليس الأدب؟

وتفكيره ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلاً، وعندما يجالس الكتابة النقدية يتحول إلى شخص آخر، كأنه ذكرور جيكول ومستر هايد، العقاد على سبيل المثال - رغم كل المقولات الرومانسية التى بشر بها - نجده يختلف على المستوى التطبيقى فيستخمد في إجراءاته التطبيقية التراث النقدي وهو مناقض تماماً للرومانسية، وكأنه هنا أمام انقسام في الشخصية على المستوى النقدي.

فهل لمشكل الاتجاهات راجع إلى أن تصوراتنا النقدية ومناهج النقد لا زالت حتى الآن مجلوبة من الآخر، وأعلى النقد الأوربي، وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعي قولاً تحتل فاعلية أساسية تؤدي إلى نظرة كلية في النشاط والممارسة؟ هذا أمر، أما الأمر الثاني فإننا عندما نتقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه التصورات المتأخرة يبرز هنا بالضرورة عنصر الاختيار. ومع أننى لا أستطيع أن أفضل هذا العنصر عن وعى الناقد وعن نظرته إلى الحياة، إلا أنني أريد أن أطرح سؤالاً يبدو أكثر إشكالاً: هل هناك صعوبات تواجه الناقد في عمليات الاختيار هذه؟ لأنه أحياناً يكون ازدهار التيار النقدي ازدهاراً سطحياً فحسب، بمعنى أن الناقد قد يضطر إليه استجابة لحركة عامة في المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيداً، دون أن يكون التيار النقدي صادراً عن وعى حقيقى أو قناعة حقيقية عند الناقد، فتكون النتيجة هي تعريب النص، وبدلاً من الحديث عن المقولات للباشرة في النص يتحول النص إلى صليبة شكلية أو أيديولوجية. هذه مجموعة من الإشكالات التى قد تتطلب حديثاً طويلاً، ولكن القضية الأساسية التى أريد أن أركز عليها هي مشكل الاتجاه نفسه، من أين ينشأ هذا المشكل؟

وكيف يحل؟

وما الأسس التى يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صحت هذه التسمية؟ ومن ثم يأتي السؤال الأصغر: أين توجد سلامة التيار النقدي؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبي منفصلاً عن وظيفة له في الحياة؟ أم أن الفالدة توضع في شيء إيماني يحققه الاتجاه، لسرود غالباً، في الواقع الأدبي؟

لو طرحنا كل هذه الأسئلة، في نقدي، نكون قد أصبنا في قلب الإشكال. وقد نستطيع أن نحله ونصل إلى تفسير لما قاله د. لويس عوض عن عدم تواصل الذكور مندور، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور بسبب أن الإشكال الذى كان مطروحاً عليه ليس هو نفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له؛ فقد كان مندور ينطلق من وجهة نظر تعبيرية في فهم الأدب؛ فالأدب عنده وجدان حار؛ تعبير عن مشاعر متعلقة، ومن هنا ولدت مندور ولغة صلبة جداً في وجه أى تراث نقدي يشتم منه رائحة النظر المنطقي، وكانت كراهيته للنظر المنطقي كراهية حادة جداً، وسبه تقديمه بن جطر وغيره معروف. هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال

د . لويس عوض :

الأدب لا يتفصل عن المجتمع وليس نشاطا في فراغ . الأدب والفن والفكر والسياسة والإصلاح الاجتماعي .. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعي ، ليست مجرد فتازيا

د . مجدى وهبة :

والتعبير الاجتماعي ليس في فراغ ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر

د . لويس عوض :

هناك واقع موجود ، أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن يجد مكانها بين الأمم وأن تنحسب تراثها وترقى ظروفها ، هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها في فراغ .

د . مجدى وهبة :

هذا تعريف الثورية إذن ؟

د . لويس عوض :

لعم الثورية هي التغيير من التخلف إلى التقدم .

د . مجدى وهبة :

حسن ، وما التقدم في هذا السياق ؟

د . لويس عوض :

التقدم في هذا السياق هو أن تكون محلا فلا تصبح محلا ، أن تكون مستعبد اقتصاديا فلا تصبح كذلك ، أن تكون عبدا ذليلا فتحرر من نفسك ذات الإنسان . هناك ألف معنى .

د . مجدى وهبة :

هذا أوسع من معنى التقدم الأدبي .

د . لويس عوض :

أنا أقول إن كل هذه الأشياء تستخدم شيئا واحدا هو الإنسان ؛ فأن لا نستطيع أن نقول إن هناك نشاطا من أى نوع إلا أن يكون إنسانيا ، سواء أكان سياسيا أو ادبيا أو تقنيا أو فكريا أو فلسفيا أو ماديا ، بمعنى أنه حتى العامل الذى يغفر إذا لم يكن عمله في نهاية الأمر نشاطا إنسانيا فإنه يكون نشاطا في فراغ . لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية ؛ يجب أن يكون هدفها جميعا الانتقال بالمجتمع وتغيير المجتمع ، فردا وجماعة كلياً وجزئياً ، من مرحلة التخلف إلى مرحلة التقدم . وإذا سألت هنا ما التخلف وما التقدم لأجيبك بنفس الإجابة : إن هناك أمما متخلفة وأخرى متقدمة ، ومعايير التقدم واضحة . بالمعنى التقدم الكامل غير قائم ، ولكنى أتكلم بوجه عام .

د . عز الدين اسماعيل :

ربما يكون هذا طرحا للقبضة على المستوى الاجتماعي والسياسي ؛ وأنا أتصور أنه بالإضافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى

أثره وفصاليته ، وهو البعد الملقى فلو أن هذا البعد الاجتماعي الثورى قد تحقق في واقع الحياة على كل المستويات ، فهل هذا يمنع ابتداء من تلقائية فطرية طبيعية ؟ أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورة ، ويكون هو المعيار الأدنى من الضمان لها ؟ وأنا في الحقيقة أخشى من مفهوم الثورة وحدها ، لأنه قد يعيقا انتكاس ، فإذا توالى الثورية والانتكاس لوجدنا أننا في نفس النقطة التى بدأنا منها ، كأننا نصنع موجات صعود عالية ثم هبوط مفاجئ ، والحصلية الأخيرة لهذه الحركة هي العودة إلى نقطة البداية ، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفي مطرد ومتنام كان يمكن أن تأخذ الحركة شكلا مطرداً في النمو .

د . لويس عوض :

المعرفة جزء من الثورة ؛ فهناك معرفة ثورية ومعرفية في فراغ .

د . عز الدين اسماعيل :

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبي والتقدم الأدبي ، فقد تجد أن الظاهرة تحققت ثوريتها على ذلك النحو : في فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين في فترة العشرينيات والثلاثينيات) ثم تهب حدة ثورته ، ثم يصعد صوت آخر ثورى ، ثم يتنازل ، ولقد ذكر د . لويس أن كتاب مندور كان بدون ذرية ، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثيراً غيره من الكتب التى طرحت في أزمنة مختلفة لا توجد لها ذرية ، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرحه الآن ، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها ، ويصبح المطلوب هو أن نبدأ مرة أخرى من نفس البداية ، ونظل العملية التجددية تدور في نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط .

د . لويس عوض :

أنت في الواقع تنسى شيئا هاما وهو أنني لست متشائما بهذه الدرجة . فأنا أعتقد أننا كنا قد خرجنا من عبادة الطهطاوى ، فطه حسين ابن لطفي السيد ، ولطفي السيد ابن علي مباركة ، وعلى مباركة ابن رافعة الطهطاوى . وذلك رغم الاختلافات التى بينهم ، وكذلك فإن مندور ابن طه حسين ، أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين في بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم في كل خطوط الحياة ، هذه نقطة ، أما النقطة الأخرى التى أشرت إليها بالنسبة لفترات الهبوط فأعتقد أن لها تفسيراً آخر ، هو أن الهزيمة النسبية أو كثرة الانتكاسات والاحباطات في مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم ، فإذا تأملت ذلك النظام وجدت أنه يراعى فيه دائما أن تبقى القاعدة متخلفة ، دائما النسبة محفوفة فقد كانت قبل الثورة سجون من الملة من الأميين وظلت كذلك بعد الثورة ، فهناك ما يشبه نوعا من التثبيث الاجتماعي لتحديد مسار المجتمع المصرى بحيث تستمر القاعدة الضعيفة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة ، لذلك تكثر الاحباطات في مثل هذا

معاكس . أي أن الاتجاه إلى الفردية قد أدى إلى الواقعية التي تمثلت في المقام الأول في النظر إلى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . وإلى جانب هذه التورات الثلاث نجد أن السريالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . والملاحظ أنه كلما حدثت ثورة في مجال الأدب واكتشافها ظهرت عمل أو أعمال أدبية قدمت جديدا في هذا المجال وهذا الجديد هو المؤثر على وجود انطلاقة ثورية وروحية في التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هي علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟

أرى أن المراحل التي تحدثنا عنها تشكل حلقات مترابطة تضيئ كل منها إلى ما يليها وتكمل ما انتهت إليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التي تتطور لتشكل موجة صاعدة ثم تهبط عندما يجد المجتمع نفسه الذي يفرز هذا الأدب أنه لا يعبر عنه لأن الأجب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن . إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تمد مژرا للثورة وإذا انتقلنا إلى مجال النقد الأدبي محاولين الإجابة على تساؤل التفكير جابر نجد أن دارسي الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل عن الغرب في مجال النقد سواء في المجال النظري أم التطبيق ، وتارة هنا دائما قضية المصطلحات ، فنجد أن التفكير لويس عندما أدان مقال العدد الأول من المجلة الذي يتبع المنهج البنيوي في تحليل الشعر ...

د . لويس عوض :

أنا لم أدن المقال ، ولكن ملاحظتي هي أنه يشبه إلى الناحية الشكلية ، وأن هذا يعد آخر مظهر من مظاهر الفكر المتبع المدرسة الشكلية في نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيما كان الضمير ، فهو مأخذ ، فعود فنقول إنه إدانة ، وقد ترجمت كتب عن البنيوية إلى العربية وقال من قرأوها أنهم لم يفهموها ، لا أدري مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل :

هذا صحيح .

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كمتترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هي اللغة ، ونضطر إلى ترجيح كل اهتمامنا إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة بعضها مفهوم وبعضها نقله إلى العربية غير متيسر .

د . مجدى وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فإلى اليوم لا نعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هي قصة أم رواية .

المجتمع . وأنا أعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانكسار المستمر هذا إلى جانب أن لنا وضعاً فريداً ، فنحن في موقف هائل نقادنا الدول الاستعمارية وليس لنا حظ البهائم مثلا في أن يكون موضعنا في ركن مهمل من الكون ، حال من المواد الأولية فلا يجد الاستثمار له مصلحة في احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتطوروا علينا بمرحلي . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجند ولأدنا فإذا لم تكن إنجلترا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها .. أريد أن أقول أننا مطعونون ، فشئ التيارات تسحق الشعب المصري ولا يستطيع أن يكافحها إلا إذا قامت فلسفة حقيقية قوامها أن قوة القيادة من قوة القاعدة .

د . مجدى وهبة :

هل يأتي هذا من فلسفة أم من طرفة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، وإذا لم توجد الانتفاضة فهل تفرض الثورة ..

د . لويس عوض :

لا تفرض فأنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعي لمشكل الاتجاهات ، وإنما قبل أن ننطلق إلى الملل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية المحركة للمشكلة ، فإذا لا نخضع أولا للمشكل على المستوى الأدبي دون اغفال الأسس الاجتماعية المنتجة له ؟ وإذن فما هي بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

د . لويس عوض :

يأتى في المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفي ، أو نقص المعرفة الموضوعية للحلقة ، وهي الحلقة الأساسية التي يقوم عليها التقدم ، فإذا كان كل شئ يعد تأويل فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفي .

د . سامية أسعد :

انطلاقاً أيضاً من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وعلاقتها بالمعرفة ، وسوف أستعين بمثال مستمد من تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بالذات ، فعندما نظر إلى خريطة الأدب الفرنسي في ذلك القرن نجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى الثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولابد أن تأخذ في الاعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والجزر ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والنيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد لكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت رداً على الكلاسيكية كذلك التوسع في الرومانسية والتصديق في الرُّعة الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل

د. سامية أسعد .

فلا ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة إلا أن استطاع الاطلاع عليها في لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذي يتمكن من القراءة : عن البيوتية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلا ، في النص الأصلي ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة في تطبيق هذه المناهج على الأدب العربي وإذا ما طبقها فانه لا بد أن يفرد حيزا في نقده للذاتية وللزعة التأثيرية . والحقيقة أنني عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن نأخذ المنهج كمسار ووسيلة وليس كغاية ، بمعنى أنني كناقد اذا ما طبقت مناهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلا بد أولا أن - أحدد هدفك وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهي إلى النقطة التي انتهى عندها د . لويس عوض منذ قليل وهي التحليل الشكلي البحت ، لكن لا بد أن تكون الغاية هي رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميز ناقدنا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج .

د. مجدى وهبة :

وأنت هذا ذكرني بقضية أخرى ، ما الدافع إلى البحث عن هذه المخططات الفلسفية ؟

ولماذا يبحث الناقد المصري بكل الوسائل عن أحدث النظريات ليطبقها ، البيوتية مثلا أو الشكلية ، بل الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه الياقات المستوردة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع الفنى أو عن الواقع الأدبى المصرى البحت أو العربى البحت ؟ ما هو السرفى هذا ؟ وما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

والظن ، كما هو الحال في فرنسا أيضا ، أن الثورة على فكرة أو على زعة هي البحث عن المطلق ، أو هي اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا أستطيع فهمه .

د . لويس عوض :

هناك سيبان ، أولا أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جدا للجميع ، ومن غير المعقول أن تطالب الناس بالعودة لجرد أنك تحفى الحوار .

د . مجدى وهبة :

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجانب أن للطلوب هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء بنفسه ...

د . لويس عوض :

تم هذا صحيح إن يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا إلى السبب الثانى الذى أود أن أذكره وهو الانقسام التام بين الماضى والحاضر . الماضى الذى نتمجده رسميا لا مغزى له في حياتنا البيوتية أو الفعلية أو في سياق تاريخنا المعاصر ، فصر الملكية أو حتى التركيبة أصبحت بغير ذى موضوع لها بالك بالآجيال السابقة

على هذا . وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير لدرجة أنك تحس بأنك جزء من الإنسانية الكبرى وبالتالي لا بد أن نجري حوارا مع الإنسانية الكبرى ...

د . مجدى وهبة :

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوروبا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء .

د . لويس عوض :

فلنجرب ، فانا لست ضد التجربة ، ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون في مستوى زامبيا مثلا فلا بأس ..

د . مجدى وهبة :

لا ليس هذا ، ولكن اعترضى دائما هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا ، أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا في الحياة .

د . لويس عوض :

وما هي هذه التجربة ؟

د . مجدى وهبة :

الإجابة عن هذا هي التي تفجر النظرية النقدية ...

د . لويس :

المشكلة أن أى فكرة غير مأولة لدينا تعتبر نوعاً من الكفر والتجديف .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ...

د . جابر عصفور :

اسمحوا لي بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعدنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد في البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداء ، بإدراكه لواقعه وبمشكلات هذا الواقع . وكيفية الإدراك هذه هي التي تجعل الناقد يتوجه مثلا صوب التحليل النفسى للأدب ، أى صوب لاكان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت .

د . لويس عوض :

أو صوب القرية المصرية مثلا فعل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤصلة في مصر لأن السامر مسرح كامل الحلقة وإنتا غير متبئين للمسرح الأوروبي ولا يجب أن تأخذ عنه ، بل يجب أن نتجه إلى تراثنا

د . جابر عصفور :

لو أدت لي أكمل فكرتي بما أن الحركة هي الانطلاق من الواقع ، فالتناقد يبحث في أشكال الانجهاات الغربية (بالمعنى الشامل جدا للانجهاات الغربية) عا يجل له مشكلا موجوداً في الواقع ، وفي نفس الوقت يبحث في تراثه ، بمختلف صور هذا

٥. لويس عوض :

ولماذا لا نقول أيها الأصالة كم من الجرائم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك بئال بسيط طه حسين معلم عربى أم لا ؟

٥. جابر عصفور :

مؤكد .

٥. لويس عوض :

لكنه لم يكن يقول نفسه أريد أن أصبح أصيلاً أو غير أصيل ، أنا هنا أمام رجل مستوعب للأدب العربى ، ومستوعب للتاريخ العربى الإسلامى مستوعب أيضاً للثقافة الأوروبية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا الغريال ، والتصفية والكيانية تحدث داخله دون استهلاك الكليشيات ودون أن يقول واقفنا وما نحتاجه . وأنا معهم بهذه النقطة لأن هناك أناسا كثيرين من الذين يوقنون التقدم باسم الأصالة ، ويقول لك هذا ليس نابعا من واقفنا بينما نجد ... فى حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء للتسوددة .

٥. جابر عصفور :

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لى ، تشويه الدافع الخلاق لىس الغناء لحقيقته وأضرب لك مثلا .

٥. لويس عوض :

الأصالة ليست كلاما . الرجل العظيم ليس بحاجة الى من يعلمه أو يذكره بأنه هو ويستطيع أن يقول الأفاق ، هيودوت جاء مصر وعالطها ولكنه يظل يونانيا ، فى نهاية الأمر أريد أن أقول انك لست محتاجا الى ان تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطنى نحو تراثهم .

٥. مجدى وهبة :

لكن هل تفعل العكس ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الأصالة بهذا المفهوم لماذا يحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثة .

٥. لويس عوض :

انا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوروبى على أنه ملك لى .

٥. مجدى وهبة :

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ...

٥. لويس عوض :

أنا أنظر للحضارة الأوروبية كلها ، ليست عندى عقد ، سواء أكان هذا فى الموسيقى أو العجالة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو يحتاج فى الحضارات السابقة .

٥. مجدى وهبة :

حسن كيف تترجم كلمة Intellectual إلى اللغة العربية .

التراث عا يحمل له هذا المشكل أيضا . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد التوازنى ، كمن يقف فى منتصف خط يتجه الى التاحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحمل مشكله، ويتجه فى نفس الوقت الى الماضى ليأخذ ما فيه ويحل مشكله . أما القضية التى طرحها الدكتور لويس عن يوسف ادريس ومسرح السامر ، فلماذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادرا عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال المحاكاة فى التعامل مع الماضى وفى التعامل مع الغرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (فى مرحلة من مراحله) الشكل الكلاسيكى للرواية ، فلماذا لا يكون السؤال المطروح عند يوسف ادريس هو كيفية وصل طرق الحيط لإبداع شكل أدبى متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة متفردة بل جانب من محاولات متعددة على مستوى الإبداع ، فهناك محاولات الصليق وسعد الله ونوس فى الإقادة من أشكال تراثية لتأسيس بنية درامية مختلفة . وفى الرواية نجد محاولات أخرى مماثلة . وبالنسبة للشعر هناك القصيدة المدروسة والمصطلح نفسه من مصطلحات التراث وليس مترجما مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أضمح كل هذه المحاولات معا - على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال : لماذا لا أكون موجها حركة جديدة فى الإبداع تبعث عا نسميه بالأصالة ، كما لو كان الأدب يحاول فى هذه المرحلة ابتناع شكل خاص به يصل ما بين طرفى الحيط ، الماضى والحاضر ، تراثه وإنجاز العالم الآخر فى الغرب ولعل الأدب العربى (زواصل هذا الانجاز) يصل إلى الإنجاز مثل الإنجاز جارسيا ماركيز فى « مائة عام من العزلة » التى تعد من أعظم المنجزات الأدبية المعاصرة فى العالم ، لسبب بسيط هو أن هاركيتر رجع الى تراث بلده وإلى وعيا الأسطورى ، وخلق منه شكلا جديدا يفيد من كل متاح ، لكنه يظل شكلا متميزا ، أسمى أنه ، ليس شكل جويس أو آلان روب جرويه .

ويمكن من هذه الزاوية أن تكون دعوة يوسف ادريس - اذا وضعت الى جانب بقية الدعوات - مؤشرا على الأصالة فى مجال الإبداع ، كما يمكن أن تشير الى أن هناك وضعا مماثلا - على مستوى النقد - ودعته الآن من قضية الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يثق بنفسه ليحاكى النبوة ويقلدها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكي متجاهلا دون ادراك أسسه الفلسفية ، فيتوقف عند مستوى الإجراءات السطحية ولا يلمح الى القوالب التصورية التى تصنع المنتج، هذا على مستوى السلب، إنما على المستوى الموجب فإن الناقد العربى كالأدبى ، وكما يحاول الأدب العربى خلق شكل خاص به ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى للتأصيل ، لوصل طرق الحيط أسمى للماضى والحاضر ، والتراث العربى . صحيح أن هذه المحاولة فى الرصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف تساعدنا فى الحركة إلى الأمام ؟

د. لويس عوض :

نحن نترجمها المثقف .

د. مجدى وهبة :

المثقف شخص تحدث له ثقافة .

د. لويس عوض :

لا ياسيدى ، المثقف لا يسمى مثقفا الا اذا تحولت عنده المعرفة الى قيم والا كان متعلما فقط ...

د. مجدى وهبة :

يعنى مبنى للمجهول .

د. لويس عوض :

انت قد تقدر داروين لكن نظل كعلمه الطب الفاشل ، او تحفظ نظرية التطور فى البيولوجي . بينا ينقسم عقلك الى شقين أحدهما يحارب فى الامتحان ويأخذ الدرجة النهائية ، والشق الاخر لم يتأثر بتاتا بنظرية أصل الانواع او تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيوانى الى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلك .

فانت لا تصبح مثقفا الا اذا حدث عنك هذه الكيمياء التى تتحول بها المعرفة الى قيم .

د. جابر عصفور :

ولكن ايمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدي ؟ هذا هو التساؤل الذى أطرحه فى قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين فى تقديري ، فهناك نوع من الهاكاة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من الهاكاة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه الغاء للعقل النقدي ، ولكنى أبحث عن شئ آخر ، يبدو أنه يمثل خطا متميزا فى النقد العربى الآن وإن كان ضئيلا ، وأهوى البحث عن عقل نقدي (بالعنى الفلسفى) يتعامل مع كل شئ متاح ومع كل معنى متاح ليناء صيغ أكثر جدورية فى تعامله مع الواقعة الادبية والواقعة الحياتية .

د. لويس عوض :

هذا هو احد الأذى المطلوب ، فوفق الحكم مثلا ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة فى شهر زاهد ويمثلها مضمونا معينا ، هو الصراع بين الروح والجسد .

أوبأخذ فكرة الزمن مثلا فى أهل الكهف ، هنا حدثت الكيمياء التى ذكرناها فى داخل نفسه ، دون أن يكرر لنفسه ، إنه لابد أن يكون أصيلا . نفس العملية بالنسبة لطف حسين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث فى نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، ويغير هذا لا يصعب أدنيا أو فنانا . وهناك فى أجرومية فى الموسيقى مثلا ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن وميسى كوراسكوف زوسى ، وأن فاجنر ألماني ، وفردى طلياني إلى آخره ، رغم أن

جميعهم يشتغلون داخل أجرومية واحدة هى الموسيقى الكلاسيكية .

د. هز الدين امخاض :

تقرب مرة أخرى من موضوعنا الأصل ، فقد استعرضت المذكورة سامة تطورات الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة فى هذا الامتداد التاريخي ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمى بمعنى pure sciences ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا المسى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب . ويبدو أن المذاهب الأدبية والفنية عامة ، حتى فى القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت فى المجال العلمى الصرف ، بل على مستوى الفن التشكيلى نجد أن نظرية تحليل الضوء تؤثر فى تفكير مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات فى المدرسة التجريدية أو التكمينية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والفرغ وما إلى ذلك ... أى أن هناك فكرا علميا كان يتطور خلال هذه الحقبة فى مجالات بعيدة عن الأدب ثم ينعكس أثره على تناول الأدب والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التفاعل يتطور معه المنهج النقدي اللازم .

ونجد أننا فى القرن العشرين قد أصبحنا أكثر لمعانا فى التطور العلمى وفى طرح الفكر العلمى على كل المستويات ، وفى دفع الناس إلى الوقوع فى دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هى الضوابط الحقيقية لأي حركة أو لأي إبداع أو لأي تصور ناشئ عن فكر علمي ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه فى مأزق كبير فى إطار هذا العصر التكنولوجى المعلن فى هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (فى مثل هذا العالم الواقع فى دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمى) أن يظل يميز من هذه القاعدة العلمية ، فى تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحا فى كل التيارات النقدية المعاصرة التى تسعى إلى تأكيد علميتها من طريق الوصول إلى القوانين الكلية الضابطة لحركة الإبداع وكيفية تحقيقها عمليا فى العمل الأدبي ، حدث هذا التطور فى العالم الغربى كاستيعاب حتمية لتطور العلوم الطبيعية ، أما بالنسبة لنا فإن الصعوبة فى استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غربة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن التأثير العلمى على حقل الدراسات الأدبية لم تيسر له هذه النقطة بالقدر الكافى ، وكثير من الناس يتصور الآن أن علمية النقد أصبحت نوعاً من اللغابيات ، معادلات رياضية وحسابات وإحصاء فى بعض الاتجاهات ودخولا إلى المعامل . كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية الغربية . أما حركة النقد العربى القريب نسبيا فقد كانت متفرقة فى الانطباعية فى الثلاثينيات . ويبدو أن اتقاده التأثير العلمى الذى يجعل المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة أساس التناول النقدي للعمل الأدبي هو ما يعاد بيننا وبين استيعاب هذه التيارات ، وذلك

أما بالنسبة للاطلاع التي ذكرها الدكتور لويس عوض عن أهل الكهف ، أو شهر زاد ، فلا شك أن الحكم تأثر في فكرة الزمن في المسرحية الأولى بهيوس في روايته «البث عن الزمان الضائع» ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية إنسانية معينة . ولا أدري ما هو رأي الأستاذ توفيق الحكيم في هذا ؟ ولكن مسرحية «أهل الكهف» عمل ناجح ورائع ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الأصالة . ولعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحي موجود في تراثنا وهو مسرح السامر تعد نموذجاً آخر في نفس الاتجاه .

وإذا ما عدنا إلى تاريخ المسرح في أوروبا نجد أن الموقف للمسرحي يمثل في ثلاثة عناصر ، الراوي أو الممثل ، والمتلقي ، وموقف معين يؤدي بالكملة أو الحركة . والدكتور يوسف ادريس يريد في محاولته المسرحية إبراز العنصر الدرامي بمناه الضيق وليس المسرحية بالشكل الذي تعرف به اليوم .

أما إذا اتفقنا إلى موقف الناقد فالتا نجد أنه يمثل دور الفنان ، لا يطابقه ولكنه يمثل ، فالتاقد أيضاً يحاول أن ينظر بعين جديدة لما يراه في الخارج . ولكي تكون هذه النظرة مثمرة يجب على الناقد أن يحاكم موقف الأدب ، بمعنى أن عليه ، عندما يطلع على منجز أفروته الحضارية الغربية ، أن يحكي هذا المنجز ويطوعه بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبي العربي الذي يتناولوه ، وذلك بدلاً من أن يطبق المنجز حرفياً ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تصبح له عناصر تثرى المنجز ذاته وربما تؤدي عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين ونوعية العمل الأدبي إلى خلق النظرية النقدية العربية التي تكلم الدكتور عز الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطلق على الأدب ، وهو نتاج إنساني ، إلا منهجاً تربط أسسه الفلسفية بفترة تاريخية معينة وتجتمع معين ، إذا ما وجدوا ولن ينبثق التطبيق إلا إذا حدث تجارب في السياق ونحن في الحالتين أمام إنسان مبدع وسافر تجارب مثلاً على ذلك بللنح النفس من حيث أنه منجز قبل التطبيق على عمل أنتجه المصنع الفني وعلى عمل آخر أدبي أنتجه فنان مصري . الخلاصة هي ضرورة تطبيع المنجز وليس النقل أو التطبيق الحرفي مع ملاحظة أن العمل الأدبي نفسه هو الذي يفرض المنهج اللامع لمعالجته .

د . عز الدين اسماعيل :

في تحفظ بالنسبة لهذه النقطة تتمثل في مدى استفادة التيارات النقدية التي عرفناها في النقد الحديث في مصر منذ بداية القرن العشرين بالفكر المطروح في مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والروامة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبي العربي المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه النفسي مثلاً نجد أنه طرح على الناس ابتداء من العقاد وخصوصاً في دراسته عن أبي نواس ، ونجد هنا أن أصحاب علم النفس

لأنها تأخذ ، في الغالب ، بدون الأساس الفكري والفلسفي الحقيقي لها ، ودون الجذور البعيدة التي نعت منها في فكر فلاسفة وعلماء سابقين على مرحلة تبلورها وتشكلها في صورتها الكاملة ، التي لابد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة .

أما بالنسبة لنا فالأشياء قد تمت واكتملت وأجملت صورتها النهائية بينما نتعرض لها نحن في صورة كالمنا وفي حالة غمائها الأخير . وربما كانت المسألة الزمنية ومسألة التبلل العلمي هما ما يخلقان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربي ، فالبعض يفرق فيها اغترافاً وينسى نفسه تماماً والبعض الآخر يتحفظ . وهناك أيضاً من يرفضها نهائياً ، والنتيجة أن نظل في حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث تنتهي في آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء العربي ولا نصل كذلك إلى تطوير ذاتي من داخلنا للاتجاه الذي نرفضه ، ونقع أنه يمرر عن تصوراتنا وأفكارنا والسؤال هنا ، هل هناك وصف علمي لما يمكن أن نصنعه في وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟

ولا بأس هنا من المواجهة التي أفرقتها الدكتور سامية أسعد ، بين المنهج كفساطع من بعد وبين التأثير والاطياع والجهد في الافراز الذاتي . ربما كانت هذه هي الصيغة للألمة التي تفق موقفاً وسطاً بين القبول والرفض ، فما تعليقك ؟

د . سامية أسعد :

هناك ملحوظة أولى تفرض نفسها انطلاقاً من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهي أن بعض المفاهيم الخاصة بالأنجاس الأدبية في الآداب الغربية تصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك فارقاً زمنياً يكاد يكون كبيراً في بعض الأحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت في فرنسا مثلاً والرواية الواقعية كما كتبت في مصر ، كذلك الحال بالنسبة للمناهج النقد الأدبي . ولعل السبب في انجذاب الناقد عندنا إلى مناهج النقد الغربي يرجع إلى أن الأدباء المصريين اللذين اتبعوا أدبا له قيمته كان اتناهم افرازاً للتناج بين التراث وما أخدوه عن الغرب . كما تتمثل في عملية الاختيار التي لابد أن تتم داخل الأدب ، ربما لا شعورياً ، بحيث أننا حين نقرأ هذا الأدب نجد فيه أنفسنا كمصريين أي أننا نجد فيه الأصالة ، بالرغم من أن هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا إلى هذه الصيغة لولا استحسانهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية معينة لم تثن ، في اعتقادي ، نجاحاً من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم النبئية غريب علينا حتى بالنسبة للانسان المثقف ، الذي قد تنيب عنه الأسس الفلسفية والظروف السياسية والاجتماعية التي أدت إلى ظهور هذا المفهوم ورضع أن أعمال سارتر وكامو قد ترجمت إلى العربية إلا أن مفهوم النبث دخیل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة ، بمعنى أن السياق التاريخي الذي أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلاً له في حياتنا الفكرية .

أنه انطلق من إيمانه بالمدرسة التالية ، والمثالية نكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبي أو الفني في ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه تكتة سوى التكوين النفسى أو العبقرية للمهمة .. هذه هى مشكلته ..

د . مجدى وهبة :

يصحوا لى أن أسألهم سؤالاً ، وهو هل يستطيعون أن تصفوا انفسكم فى حياتكم الأدبية وانتاجكم النقدى بأنكم تنتمون الى مدرسة واحدة أو الى زعة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعتباركم جميعا اساتذة ادب ونقاد فى نفس الوقت .

د . عز الدين اسماعيل :

هذه أزمتنا .

د . لويس عوض :

د . أنا لست أدبياً .

د . مجدى وهبة :

ولكنك أستاذ جامعى مباشر للتدريس .. تنقله إلى طلبك أو إلى قرائك فهل يعتبر أحد منكم نفسه ماركسياً بحثاً أو فرويدا بحثاً أو بنويوا بحثاً أو غيبيا بحثاً؟

د . لويس عوض :

المشكلة بالنسبة لى هى أنى - كأستاذ - تعودت أن أفق باحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درّست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التلوق الذى أدرس به شبلى وهو شاعرى المفضل . وأعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . انما كنا قد أطلقنا على مطالب هذا . وخارج حرم الجامعة من حق أن نقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر أو ذلك .

د . عز الدين اسماعيل

د . مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه فى دراستك النقدية بحيث تقول إن هذا اتجاه يختلف غيره من الاتجاهات ، أم أن روافد كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة الى ما يشبه المحاكات الشخصية وهذا قد يكون خارج اطار الندوة

د . مجدى وهبة :

المسألة هى الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

د . عز الدين اسماعيل :

الاختيار بحيث يعكس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمتنا الشخصية جزء من الأزمة الكلية . لأن الممارسة النقدية سواء أكان القارئ

التحليل قد أبدوا كثيراً من الحفظات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمنهج ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها انتقلت على العلم وتشوبه للثقافت . هنا أنا أمام نموذج عمل لعملية التوليف التى ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية ولم بالكثير مما يجب عن هذا الاتجاه فى زمنه ، وكان واضحاً انه سوف يتجه الى هذا المنهج فى الدراسات العملية التطبيقية التى سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة فى كتاب أبى نواس ابتعدت عن أن تكون منهجاً لتحليل النفس يرضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحقق ما كان يتظر من كاتب كبير يعرض لتعدد شاعر كبير مثل أبى نواس ، اذن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها التخصص فى الأدب شيئاً جديداً وكذلك الحال بالنسبة للمشتغلين بعلم النفس ، فالهاذير التى تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، على أى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد

د . لويس عوض :

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طبيعية أو ما أسميه بالكيمياء التى تحدث فى نفس الاديب أو الكاتب ويحمله يمتص فيها الداخل والخارج والذات والموضوع والتراث والوجدان ، عندئذ تحدث تحولات داخله ، أما العقاد فقد نشأ فى تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدرسة سابقة على المدرسة النفسية ، فالعقاد يتبنى أساساً الى المدرسة المسماة بالرواسنغستال وهي مدرسة كارليل التى تمثلت فى الأبطال وعبادة البطولة وفكرة الفرد باعتبارها محرك التاريخ ، كما أنه كان قارئاً مدبناً لكاتب مثل امرسون لذلك نرى أن الضريح الشامخ الذى أقامه لسعد زطول أساسه فكرة البطل الذى يترك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذى يفرز بطلاً . وعندما بدأ ، بعد أزمنة السياسية فى عام ١٩٣٦ ، محاولة كتابة دراسات هرية يصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جتبع الى التفسير النفسى ، وهو ضم مدجج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصيل تدريب فلسفى ترواسنغستال لذلك جاء النفس نتيجة لعدم المعرفة ، اذا صح أن أقبح هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء الأمة ومثمتة تتخلل غداثيا سلباً ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر أو يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل فى دراسته عن ابن الرومى ، حيث حاول أن يربط بين التكوين النفسى للشاعر ومضمون شعره وأشار الى مركب النفس الى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

د . جابر عصفور :

هو ايضا يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والجنس التميز .

د . لويس عوض :

بالفعل ، ولكن اريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح

نظر، والذي كتبنا ليس ناقداً. ولكن فنان، هذه هي مشكلتنا الأساسية ولا أظن أن عندي مشكلة نقدية أكثر من هذا.

أما عن انتقالي النقدي فأنا أتمنى إلى المدرسة التاريخية وكصاحب محاولات في الحلق، وهذا هو الجانب الصغير في حياتي ويتغير كل عشرة سنوات مرة ويظهر في شكل ما نفسأرو ما يشبه ذلك، فأرجو ألا يصعب على كنانة لأنه يمثل مجرد وجهة نظر مثل المناقشة السورية التي كتبها بريتون، وهذا بعد نوعاً من النقد التشيخي، وليس له علاقة بنظريتي في النقد التي تنبع من المنهج التاريخي الذي التزمت به، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفني والمجتمع الذي أنتج هذا العمل. وأعتقد أنني لم أعمل عن هذا المنهج. ولكني لا أعتقد - في نفس الوقت - أن الذين تحلوا كانوا محظنين.

د. صافية أحمد

لست ادري إذا ما كنت استطعت أن أحدث عن نفسي كناقدة فالتاريخ لا يزال أمامي طويلاً ولكني أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة. وأنا أحاول أن أقبل فهم الجديد في مجال النقد الفرنسي. وألاحظ أن هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الحديثة، وذلك بسبب تكوين شباهات الثقافي. وكتاباتهم بالعلم دون الاطلاع وأحياناً يتقبل الطلبة بعض النتائج ولكن بعد برها. لذلك فإن عملية الاختيار التي أشار إليها الدكتور لويس عرض لابد أن تفرض على، فمتدما تعرض لتحليل السرد نجد أن الطلبة يرفضون المنهج، إذا لم تصحب النقد بالنسبة للقارئ العادي تتطلب فيها يبدو لي اتباع نفس الأسلوب. وهذا بدوره يعني أن أتعرض للنقد لكل ما ترجم إلى اللغة العربية في هذا المجال. أما إذا كنت أتعامل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية في لغتها الأصلية، فلا بد أيضاً من المعالجة النقدية لهذه النصوص في لغتها ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أنهم أحياناً يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التي لم تنبع للقارئ العربي فرصة قراءتها.

د. جابر عصفور:

سوف أعلق على هذه النقطة باعتباري مثلاً لجبل مختلف. أنا لا أقبل مسألة صعوبة تحديد اتجاه النقد. وأظن أن هذه الصعوبة عندما تطرح تكون - أحياناً - نوعاً من المراوغة. ويبدو أننا مولعون بالمراوغة في التعبير عن النفس وتعديد هويتها، بسبب الجمالة في بعض الأوقات، أو عوامل أخرى. ولكن في النهاية هناك لغة أكثر صلابة وراء لغة المراوغة هذه. ومن هذه الزاوية أرى أن أتعلم عن مندور كمنهج. هناك تغيرات كثيرة جداً من بداياته حتى نهايته. إن أول كتاب نشرته مندور بعد عودته من فرنسا كان النقد المنهجي عند العرب، وهو رسالة الدكتوراه

عليها من الأحياء أو من مضى عليهم جيل أو أكثر هي نفس الأزمة. والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر، هل كانت الممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكبار طوال هذه الحقبة مثلاً لاتجاهات محددة واضحة، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يعمق هذا الاتجاه في كل كتاباته النقدية أم أنه من المؤلفين في كثير من الأحيان أن نجد تفكيراً معيناً على المستوى النظري لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة على المدى الزمني الطويل لحياة هذا الناقد؟ أم أنها تتعاضد مع مضى الزمن، وتصبح الممارسة الأولى في واد والممارسة الأخيرة في واد آخر؟ أنا أميل إلى الوصف الأخير وإن كان حاداً وجارحاً بالنسبة للممارسة النقدية عندنا في هذا القرن، فطلب ما، قد يكون موضع نظر، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو اتجاهات نقدياً متكامل من أوله إلى آخره. مندور على سبيل المثال هل تلتقي بدايته بنهله في خط واحد؟ هذا يصعب تقريره، رغم أنه ناقد لم يمارس النقد وليس مبدعاً. فهل تلتقي كل محاوره حول محور واحد؟ والا فلماذا تسامح الدكتور لويس عوفي عن كتاب «النقد المنهجي عند العرب» وجعله بلا ذرية؟ وأنا أسأل بلوري وماذا لم يتقدم مندور نفسه لكي يرفع هذا الكتاب البكر وينمي حتى يكبر وينضج ويكمل عوده؟ وعند ذلك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التي تحدثنا فيها منذ قليل، وهي أنه قد يكون وصل من ممارسته (ابتداء من النقد المنهجي عند العرب إلى آخر حياته) إلى بلورة نظرية لاتجاه متكامل يستطيع أن يقف صلباً أمام أي اتجاهات أخرى، ويكون له جاذبيته واتقاعه في الوقت ذاته، ولكن الآن كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور؟ وفي أي اتجاه يمكن أن تحدث هذه المتابعة؟ هل يتابعه في بدايته أم في مراحل مختلفة من حياته أم في أواخر حياته؟ وأي مرحلة من هذه جميعاً تمثل مندور بصورة أفضل؟

د. لويس عوفي:

أنا أعتقد أن مندور غير منتهية لأنه انتقل بطريقة محسوسة إلى مزيد من الإحساس بوطأة المجتمع على الإنتاج الفني، وعندما كان يكتب في الأربعينات كان أقرب إلى الأستاذ حيس التراث، وبعد ذلك تحت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة في ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة.

أما عن تجربتي الشخصية كنانة فأجد هذا صدقاً في كتابات، ولكن بشكل مختلف فليس هناك فارق حقيقي بين مدخل إلى فهم الرومانسية في كتاباتي عن شبلي، أو تحطيم لاويوت وبين مقال الأخير عن أراجون رغم أن المسألة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتي من نوع آخر وهي أن في داخل جانب فنان مجهض، فأحياناً أكتب النقد الأدبي كما يكتب شبلي «دفاعاً عن الشعر» مثلاً. هذا اختيار. واختيار رجل صاحب رسالة، مثل كتابتي مقدمة لبلوتولاند فليبيا وجهة

وجود العمل الأدبي . ولا شك فإن دلالة العمل الأدبي تكتمل عند المتلقي عندئذ اجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع . وهذا هو الشرط الاساسي . لكي يصبح المرء ناقدًا أما بعد ذلك فله أن يبتى ما شاء دون مراوغة .

د . لويس عوض :

وأنا أحب أن اطمئنت أكثر من هذا فأقول انني اعتقدت أن المدرسة التي أمتلها ليست هي المدرسة الوحيدة الممكنة . بالعكس هناك جوانب كثيرة في الأعمال الادبية والفنية لا يستطيع منج هذه المدرسة أن يجيب عليها ، فأنا لا أستطيع مثلاً من خلال منهجي في النقد أن أفسر ما يسمى بال mot juste في استعمال الشعر مثلاً ، وهي الكلمة التي لا مناص منها ، بمعنى أنك أحياناً تقرأ بيتاً للشعر فتجد أن كلمة بيتها لا يمكن تغييرها . امتدنى إليها الكاتب بالإلام ، وهذا النوع من النقد ينتج عادة من البحث في البلاغة وما إلى ذلك . ومنهجي عاجز عن الاقتراب منه . لذلك أدعو إلى ضرورة تجاوز هذه المدارس بحيث يحدث الحوار الكافي . عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أي منها زائد عن الحاجة .

د . جابر عصفور :

اسمح لي بسؤال استفساحي ، هل هذا العجز . عجز في المقولات العقلية التي تكن وراء الحركة الاجرائية للمنج أم هو عجز في الأدوات الاجرائية نفسها ؟ فهناك - لا شك - جانبان للمنج ، هما الجانب التصوري والجانب الإجرائي .

د . لويس عوض :

إحسائي ب mot juste مثل إحساس غيري بها ولكن لا يوجد مكان في منهجي لهذا النوع من النقد ، بمعنى أنني لا أستطيع أن أوقف العجلة ، فالآلة النقدية دائرية ولا يمكن أن تتوقف أمام كلمة سعيدة كما يسمونها وهي كلمة سعيدة لأن استعمالها جاء موقفاً ولا مناص منه . فهناك في سلم الأولويات عندي ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور عز الدين اسماعيل أن يحدثني عن تجربته .

د . عز الدين اسماعيل :

الحديث عن تجريب النقدية أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الإنسان لنفسه ، ولكني أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطيع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا إلى هذه المرفة ، فالنسبة إلى مندور مثلاً لست أدري ما إذا كان هو نفسه يعلم أن هناك نسفاً ميتاً يحكم تجربته وأن هناك نظاماً ثابتاً وتكشف عنه أعماله منذ بدايتها وحتى نهايتها . وربما لو كان حياً و سأته هذا السؤال لقال إنه قد تغير بالفعل والحقيقة أن البحث عن نظام ثابت يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ناقد آخر . هذا ما فعله الدكتور جابر في دراسته عن

إلى جانب الميزان الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمى أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمراً فيه . هناك بالطبع تغيرات على مستوى السطح ، لكن النظام بظل قائماً ، بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن تقبل مندور الدعوة وأدخلها في هذا النظام الذي أتممته عنه . دون أن يتغير النظام جدرياً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن الصفحات الأولى لأول كتبه ، وهو « النقد المنهجي عند العرب » تبشر بلانسون . وفي مقاله الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجي على أساس من لائسون أيضاً . وبين اللاسوتية ، وبين النقد الأيديولوجي - كما يفهمه مندور - فارق ما بين

السما والأرض ، إذن هناك نظام في النهاية يحكم هذا الناقد . وكذلك فإن هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الدكتور لويس عوض منذ كتاباته في الأدب الإنجليزي حتى آخر مقال كتبه في جريدة الاهرام ، أحياناً يكون هناك نوع من الارتفاع في الحدة أو انخفاض فيها ، ولكن هناك في النهاية نغمة موسيقية ثابتة ، وهناك أيضاً لغة ثابتة تكن وراء التجليات المتغيرة للكلام ، لو استخفنا مصطلح علم اللغة . وإذن هناك اتجاهات متعددة وأظن أن الجالسين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات . ولكن القضية ليست في التعدد ولا في التناقضات وإنما في اذا كانت الصلة بين الاتجاهات النقدية هي صلة حوار أم صلة مونولوج واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الجالسين حول هذه المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذي يجاور غيره ، عندئذ نحل المشكلة في جانب منها . أما الحل الأكثر جدلية فهو نجاح هذا الاتجاه في أن يحدث تماراً إيجابية . وأعود فأقول للتأكيد إن تتبع كتابات الدكتور مجدى وهبة ، ابتداء من ملحمة الانجيز حتى المعجم الذي ألفه من المصطلحات النقدية يكشف عن وجود نظام يمثل تصوراً نقدياً واتجاهاً نقدياً وأستطيع أن أرفع هذه التصورات النقدية في النهاية إلى مجموعة من المواقف المرتبطة بالنظرة إلى العالم وإلى الحياة . ومن هذه الزاوية أطرح القضية بشكل مختلف وأزعم أنه لا بد أن يكون هناك اتجاه التزم به كناقد : والارقت في نفس الخطأ الذي وقع فيه أساتذتي ، واسمحوا لي أن أتقدم مراوغتهم في استخدام اللغة النقدية ، فأحياناً لا نستعمل الأمور هذا القدر من المراوغة بينما نستطيع أن نواجهها بشكل مباشر وصریح . وتصحب القضية قضية الأصالة في الاتجاه بمعنى أن عليّ أن لا أنسى قط أن مهمة الناقد الاساسية هي التعامل مع العمل الأدبي وأن ماعد هذا يخرج عن طبيعة النقد الادبي ، فالنقد ليس سوسيوولوجيا وليس تحليلاً نفسياً وليس بحثاً عن المماذج العقلية archetypal patterns ، النقد الادبي هو تعامل مع النص الادبي ، بمعنى المثلون ، بشرط أن نفهم أن هذه المثلون جزء من نظام دلالي ، فالعامل الادبي دال ولا يمكن ان يتحدد مدلوله الا في نظام دلالي موجود اصلا قبل

قائرا، أو معاديا. ولو أتى أناشئ ذكر هذا التعبير، ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكيبية وغيرها لا تندفعها وحتى في الموسيقى توقف ذوق عند سترافسكي ولا يستطيع أن أتذوق ما بعده. وأجد حاجزا في نفسي بيني وبينها. وبهذا المني أستطيع أن أقول عن نفسي أنني محافظ. وقد يكون غريبا أن يكون هناك من يستمع إلى الأبرياء حتى الآن وهو فن يرجع إلى القرن التاسع عشر وقد انقرض في وقتنا هذا. كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهي شيء آخر، بمعنى أنني رغم عدم استماعي أو تجاري مع جويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه باحترام وأنتقل إلى عيرى في حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل.

د. جابر عصفور:

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعصية الفهم وهل يمكن أن يجل هذا التناقض في الموقف بالرجوع إلى الأساس المعرف لعملية الفهم، إن هناك نصا مدركا من ذاتك المدركة. والذات تدرك الموضوع بأشكال متعددة. فلما أن تلقى الذات الوجود الموضوعي للمدرك تنسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلغي وجودها بحثا عن موضوعية أو على الأقل يحدث نوع من التفاعل أو التبادل بين الذات المدركة والموضوع المدرك. وعصية الفهم التي تتكلم عنها هي هذا الشكل الخاص من التفاعل بينك وبين الموضوع المدرك. وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن الحركات الأساسية لعملية الإدراك المعرفي للفهم؟ وهل يتبادر رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو يفصل عنه؟

د. لويس عوض:

أستطيع أن أقول بيني. فلا ينبغي أن تنسى أن ابن جيل آخر ووجداني تكون في جيل فالوجداني ابن الجيل، وأنا أجدد ثقافتني بالطبع من خلال سفرى إلى أوروبا وتزويد مكتبي بأحدث ما صدر في البنيوية مثلا، أو في نقد الماركسية وأتابع ما يحدث هنا وهناك. ولكن فمن حيث الاستجابة فهي متعلقة بناحية وجدانية، فأنا ابن الثلاثينات، تكويني الفكري واهتماماتي الفكرية واستجاباتي الأسلمية تنسب إلى جيل الحرب الأهلية الأسبانية، وهنا يحدث نوع من الترفق العاطفي والوجداني، ولابد من الصراحة في هذا المجال، فالعقل يمكنه أن يتحرك، ويحدث للتخافة أن تنمو ولكن الوجدان لا ينمو بسهولة، وهذا يفسر مسألة ردود الفعل.

د. عز الدين هاجيل:

هذه التقطع تعود بنا إلى الملاحظة التي وردت في كلام الدكتور لويس عوض وهو يتحدث عن عمله النقدي، فقد قال إنه يجارس النقد. وهو أيضا كان مبدع لم تتبأ له الظروف الكاملة لكي يكون مبدعا صرفا وليس ناقدا، واستعمل هو تعبير فان مجهش، وأريد أن أشير إلى أنه يوجد بين البارزين من الممارسين للنقد عندنا ناقد هو أصلا مبدع يحكم تكوينه واستمدهته ثم

متدور. ولكن يظل الأثر الخارجي والسطحي فعالا رغم أنه خارجي وسطحي دون النظام الخفي المنتظم بطريقة سرية لكل تجليات النقد عند ناقد يعينه، فالظواهر الخارجية تعطي نوعا من المفارقة بين بعضها وبعض في مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أي تجربة أو ممارسة نقدية، بالنسبة إلى على الأقل، محكومة دائما بشروط خاصة بها، لا تكاد تتكرر معظمها في ممارسة أخرى. ولا أعتقد أنني في أي محاولة للاتقارب من نص أدبي، سواء أكان نصا محدودا أو كان مجموعة أعمال لشاعر أو لقصاص أو لمسرحي لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس البدايات وتحركت في نفس الحظ وانتهت إلى نفس النهايات التي يمكن أن تحدث في نقدي لعمل آخر، فكل تجربة نقدية تفرض شروطها الخاصة بها. ومن ثم فإن كل الإجراءات اللازمة لتحديد تلقائيا من هذه المواجهة التي تكون دائما مواجهة جديدة، أما معرفة ما إذا كان هناك نظام أصلي عميق يحكم هذه التنوعات في المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أتيه في نفسي، ولا أدري إذا ما كان موجودا أم لا، لكن ما أعرفه من الممارسة أن في كل مرة تجربة جديدة، بشروطها الخاصة ومعاناتها الخاصة، التي لا تتكرر ولا تتخذ نموذجاً احتدي مع نفسي وأطمئن إليه. وأعتقد أننا تكلمنا عن أنفسنا كثيرا..

د. جابر عصفور:

اسمحوا لي أن أحول هذه المسألة إلى قضية عامة، السؤال هنا هو كيف نتحدث المنهج أو التيار: على الأقل علمنا علماء اللغة أن هناك فرقا بين لغة وأخرى، ورغم أنني أتكلم نفس اللغة التي يتحدث بها الدكتور لويس عوض إلا أن لكل منا خصوصيته ولغته الخاصة وإذا انتقلت إلى الدكتور لويس عوض فكأنه أجد مستويين بارزين، فهناك - أولا - متغيرات مستمرة، يحدث - بالتأكيد - في تعامله مع كل نص نوع من الممانعة والاكتشاف لتقنيات في تناول والإجراءات في التعامل، وهذه هي المغامرة التي يقبل عليها كل ناقد عظيم، ولكن هل هذه المغامرة تخرج عن مجموعة من الشروط تحدها أبنية عقلية تصنع تصورات هذا الناقد عن العمل الأدبي وعن وظيفته وعن أدائه في نفس الوقت... هذا هو السؤال.. وهو يقودنا إلى المستوى الثابت وراء المتغيرات.

د. لويس عوض:

هل تقصد في ردود فعله أم في فهمه للنص..

د. جابر عصفور:

في كليهما.

د. لويس عوض:

لا. الفهم شيء وردود الفعل شيء آخر، فأنا مثلا من أعداء الفن السريالي ولم يحدث أن حمل إلى شيئا سواء أكان في الفن التشكيلي أو في الأدب، وبكنت أقد دائما أمام هذا الانجاء موقفا

أصبح نظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتخلل عن عملية الإبداع ، فتستوعب عملية النقد عنده قدرًا من الإبداعية الكامنة التي لم تتحقق فعليًا ..

د . لويس عوض :

في حالي هناك خوف من الخلق . ولكني لأعشى النقد ، وذلك لأن أدوات النقد مكتملة عندي ، على الأقل كما وصلت إليها في جيل ، وعلى هذا تستطيع أن تقول عن أعمال النقدية هذا خطأ وهذا صواب ولكنك لا تستطيع أن تقول إنها رديئة .

د . عز الدين إسماعيل :

أنا لا أتكلم عن الرمادة والجودة ولكني أريد أن أقول إننا لو استمرضنا وأقمنا الآن وجدنا هذا الخوج ، بيتا كانت نماذج للماضي مثل العقاد والملاي وطه حسين وحتى يحيى حتى تقدم الناقد الشاعر أو الروائي ، ونجد عصر النقد متاخبا لعصر الإبداع في إنتاج هؤلاء الأعلام جميعا . ولكن هناك عملية نقد يمكن أن نتحقق لدى شخص ليس بالبدع المجهش وليس لديه أي استعداد للإبداع ، ولكنه يارتكازه على منج له صلابته وخطواته المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية إذا ما استوعب المنهج . الآن نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية تصالفا في حياتنا الآن ؟ فهل يمكن أن نفرق على هذا الأساس بين نوعين من النقد ؟

د . لويس عوض :

صعب جدا تصور هذا

د . مجدى وهبة :

يبدو أنك ترون أن الناقد جندى في فيلق يتبنى فكريا . أما البدع فهو مثل حي بن يقظان انسان متفرد ومفرد في الصحراء . الفنان يتبنى بأوامر كاتبة وخفية في نفسه كأنه جندى ، والآخر يخلق العالم من جديد كأنه اله .

د . عز الدين إسماعيل :

أنا أتحدث عن نوعين من النقد .

د . لويس عوض :

من الناقد ان تتمر على ناقد لم يجرب الخلق حتى الدكتور جونسون .

د . جابر عصفور :

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط الغالب عندنا في الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية . ويلاحظ أن الكم الخاص بالتأصيل النظري قليل جدا . ويندر أن نجد الناقد الذى يجلس في هدوء ويحاول أن يجرى عملية تنظير للاتجاه الذى يتبعه . يضاف إلى هذا أنه يبدو أننا في حاجة إلى نشاط من نوع آخر . وهو ما يمكن أن يسمى بقدر أو ما بعد النقد . وكما أن الأعمال الأدبية تحتاج إلى دارس يبحث لها عن

أنظمة يحتاج النشاط النقدي أيضا إلى دارس متميزين لم تفرزه الحياة النقدية عندما حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه سيرشد أو على الأقل سيسهم لما يسمى بفوضى اللغات النقدية نظاما لغويا أكثر سلامة ... أعقد أن الدكتور مجدى وهبة يريد أن يعلق على فرضى اللغات النقدية .

د . مجدى وهبة :

أهم مظهر للفوضى النقدية في نظري هو عدم وجود حوار بين المدارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضا بين الأدبان في الواقع لكل هذه التسميات عبارة عن إجابات مختلفة بمطلفات أو معايير مطلقة . وبالتالي فليس هناك للأسف حوار بين مطلق ومطلق . هناك تعامش سلمي بينها فقط

د . سامية :

إذا رجعنا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى نقد فني ونقد النقاد . ويعتبر نقد الفنانين دائما أرقى أنواع النقد وذلك على أساس أن الفنان الذى مارس عملية الإبداع أقدر الناس على تنظير هذه العملية . أما نقد النقاد فيأتى في مرتبة أدنى ، أو هذا على الأقل هو الصور الذى ساد فترة طويلة جدا من الوقت .

د . عز الدين إسماعيل

ولكن السؤال الجوى هنا هو أى التوعين تتطلبه الحياة العملية والواقع العملي .

د . سامية أسعد :

بلا شك النقد الإبداعى أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانباً في عملية الخلق الفني يعيه الفنان ويدركه بينما يوجد جانب آخر لا شعورى يطفو على السطح وقد لا يبينه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها ناتجة عن التجربة الفنية وليست بمجرى عنها .

د . عز الدين إسماعيل :

هذا يقضينا في موقف صعب بالنسبة لكل المناهج النقدية التي تحاول أن تصبح بمثابة أنظمة علمية قابلة للاستخدام والتطبيق لدى ممارسين لهذه العملية ليس لهم نوع من الارتباط العاطفي والوجداني للمهني لعمليات الإبداع أو الإبداع الثانى في العملية النقدية ، وهذا يشكلنا في جذوى هذه الأنظمة .

د . سامية :

الواقع أن الشك تجاه التيارات النقدية لا يوجد عندنا أنها خارجة عن نطاق حياتنا وثقافتنا المباشرة . وإنما هذا الشك مطروح في المجتمعات التي أنتجت هذه المناهج ، بمعنى أننا عندما نتطرق نحو الجديد ، ونطبق المنهج اللغوى متأثرين بالطفرزاهائلة التي حققها اللغويات ، نجد أن هذا التيار قد بدأ يتراجع في الخارج ويبقى



فصول فصول

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات : قد لا نستطيع الإجابة الآن وإنما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين سنة ، عندما تجري عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن أن يكون له استمرار .

د . عز الدين اسماعيل

أحسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم تعرض لها الندوة لضيق الوقت . من الممكن الإعداد لندوة مقلدة نكمل بها المشكلات التي طرحناها اليوم وتعمقها أكثر لأهميتها وحيويتها . وعلى كل فلا يسعنا في نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر لكم مساهمتكم الإيجابية في هذه الندوة كما نشكر لكم الأمانة في بحث الكثير من القضايا الحيوية الملحة .



فصول

مجلة النقد الأدبي



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

بمعرض القاهرة الدولي [الثالث عشر]
للكتاب

من ٢٩ يناير
إلى ٩ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم

بسراى ٧ ٦ ٤
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات
اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتوصل على

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasrelni st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156
phone: 742168-754301-744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX: 923336
CAIRO ATT-134 K.T.M. CAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Distributors
P.O. Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone 237537-254054
TELEX: KTL 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلس
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
الثقافية وأدبية وإسلامية • كتب
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغتين العربية
والفرنسية • الكتب المدرسية
باللغات الثلاث :
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :

دار الكتاب المصري

دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا : كتامصر - ١١٥٦٩٥٥ القاهرة
تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٩١ / ٧٤٤٦٦٨
TELEX: 923336 ATT-134 K.T.M.
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٣١٧٦
برقيا : (كتالبنان)
تليفونات :

٥١٤٩٤ / ٥٣٧٥٣٧ / ٥٥٨٣٠٤
TELEX: KTL 22865 LE

■ الواقع الأدبي

• تجربة نقدية :

موسم الهجرة إلى الشمال..... سيزا قاسم

• عرض دراسات حديثة :

- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي..... عبد الحميد حواس

- الألسنة والنقد الأدبي..... شكوى ماضي

- البريطانيات البنوية..... ماهر شليق فريد

- عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط..... حسن البنا

• مناقشات أدبية :

- عبد الفتاح رزق وبداية اللعبة الفنية..... د. سيد حامد النجاج

- رامة والتنين..... سامي عشبة

- قصاص بلا عاطفة..... د. نعم عطية

• الدوريات الأجنبية :

- الدوريات الإنجليزية..... د. فريال غزول

- الدوريات الفرنسية..... د. هدى وصل

• رسائل جامعية :

- مرعى رسائل..... شاكر عبد الحميد سليمان

- سماء أنس الوجود..... د. هدى وصل

• بليو جرافيا :

• تقارير :

- مؤتمر الكتاب السابع عشر..... نصار عبد الله

- ترجمة د. إسحاق عيّد



فصول
فصول



موسم الهجرة إلى الشمال

سيزا قاسم

سنحاول أن نطرح في هذا المقال قضية أساسية في التعامل مع النص الأدبي ، هي العلاقة الجدلية بين جولية العمل الأدبي وكتيبه .

وقد طمع ليوشتير أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية وجميع العمل الأدبي ، ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التي تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبنية الكلية للعمل :

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأولي في الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل . ويمكن اختيار العمل :

— إما لقيمته التفاضلية .

— وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-representativité

أي الطريقة التي من خلالها يفصح التفصيل على المستوى الأدنى عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلي ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمي Loi Organestric للوسط الداخلي للعمل الأدبي»⁽¹⁾ .

أصبحت الثنائية الضدية بين السواد والبيض هي المحور الأساسي للرواية ، أو المبدأ التنظيمي الذي يربط أجزاءها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القومية في صراعها مع المدور . ومع ذلك لأن هناك بعض المظاهر التي تثير الناقد ، مثل الإهداء للوزير الذي ينتج به مصطفى سعيد قصة حياته بقوله :

«إلى الذين يرون بين واحد ، ويكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية»⁽²⁾

ومؤدى نظرية خبصر هو أننا إذا أضفنا المبدأ التنظيمي العام فإن نستطيع فهم وظيفة مكونات العمل الأدبي في مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات كقوشر الذي يوجه استكناه هذا المبدأ التنظيمي ، أو ما قد يسمى النسق الكلي .⁽³⁾

وقد ظهرت أهمية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح ، إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تضمنين لهذا الصراع ، بحيث

الروم ، ، الذي يجعل العلاقة تأخذ الشكل التالي :



وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال في التسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الروم . والروم هنا ، ذو حدين ، لأنه يحدد طبيعة العلاقة وينكس ، في الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصورك كل طرف لنفسه وللآخر في آن .

وقد نجد تقابلا بين هذه العمليات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة في إطار العلاقات الإنسانية .

وهذه الفكرة مؤداه أن الزوج couple ، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكار العلاقات الشخصية الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الفاعلة بالنسبة للإدراك السائد . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يصعد على نحو من الأبعاد ، لأن الأبعاد لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أي من خلال مرآة خارجية أو شاهد . ولقد وجد الجغرافي الذي يلعب الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثنائية على العلاقة الثنائية التي يمكن أن تعد فاعلة فاعلة لها منطقيا وأسطوريا .

ولا نستطيع أن نذهب صحت فكرة « الثالث » حتى ننتقل صورة الفاعلة التي تحاول أن ننسبها . فن نأخذ نحاول هذه الفكرة تصبح الرأي الفاعل الثالث بالعلاقة الثنائية « زوجها لوجه » ، حيث لا تكون جبروتها مع الآخر ، لأن كل مواجهة تتم في إطار ما يمكن أن يسمى « بين » من التصمم « الملتصق » ، أو حل الأكل في إطار حال من العلاقات الإنسانية . والوسيط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آلة ، أو مجموعة من الاستعدادات (١) . أما في رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » فالوسيط صورة معكوسة في مرآة الرعي العري .

يقول عبد الله العروى :

« إن السؤال المطروح بالنسبة للغرب هو : كيف يُعرف الغرب بصورة إيجابية ، وكيف يُمَثَّل الغرب - من ثم - بصورة سلبية ؟ إنه لمن السهل أن نلخص في أحادي

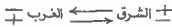
ساحرة . وأيضاً فإن مصطلح سيد يحمل معه إلى القرية السودانية غربة غريبة ، لكنها لم تكن كذلك غربة غريبة عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتجلى الشرق غرب المغرب النبطية ، غربة مظنة الطحل على الطراز الإنجليزي . إن حدين للكاتبين وهم لا علاقة له بالواقع في الغرب أو الشرق ، ذلك لأن كلا الفريقين في الحقيقة ، تمثل صورة عيالية ، الأولى منها صورة من صور ألف ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين أوستين .

والفرض الذي نطرحه الآن هو : أن تسق الثنائية الضدية يسير من فتح مقابل النص ، وأن هناك تسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا التسق الأساسي يجعل كل الأجواء تقع في أماكنها المحددة ، فتكتسب دلالة توضح أبعادها المختلفة .

وإذا كان تسق الثنائية الضدية ينظم النص في أحوال مثل « قاتل أم هانم » ، أو « مصفون من الشرق » ، حيث تصنع الثنائية الضدية القائمة على المخاضة بين الشرق الروسي والغرب للمادى ، فإننا نجد في موسم الهجرة إلى الشمال تسقا شمورا لثنائية الضدية . وينشأ هذا التصوير من إدخال عنصر ثالث في التسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار الطيب صالح إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو :

« فكرة العلاقة الرومية بين عطلنا الإسلامي وبين الحضارة الغربية الأوربية ... إن هذه العلاقة تدور في من خلال مظالم وحزائن علاقة قائمة على أرواح من جانبها ومن جانيهم . والروم يمثل جمهورنا من أنفسنا أولا ، ثم ما نطفي في علاقاتهم ، ثم نلتزم إلينا أيضا من ناحية وهمية » (١) .

وفي حين كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم في الروايات السابقة على أساس من تسق تضاد ثنائي ، يمثل الشرق طرفا فيه ويمثل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف المرغوب والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالي :



يمثل للمحب صالح طرفا ثانيا ، يمثل العلاقة الثانية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو

إبه يترك الكرامة يضاء غلا يظل بعد الإهداء سطر واحد ، ويتركنا في حمة من معنى هذا الإهداء ؟ هل نستطيع مصطلح سيد أن يصلح بين البياض والسواد ؟ ولكننا لن نفهم هذا الإهداء النافس إلا بالنظر إليه في الإطار الكامل للعمل ، لتصبح دلالاته . ولنلاحظ أولا : الشكل ، أعني هذه الصفحات البيضاء التي تلت الإهداء الذي قدم به مصطلح سيد قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطلح سيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يفكرون هذا التفكير الثالث والهمون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التي وردت في الإهداء ليست سوى خرافة ؟ هل نستطيع أن نحاذر بين هذه الاحتمالات ونرجع واحدا منها ؟ أم أن علينا أن نضم بعضها إلى بعض ؟

وإذا نحن وضعنا هذه الرواية ، من جانب آخر ، بين روايات البحث من اللغات الغربية ، وجدنا أنها تختلف عما سبقها ، إذ يشغل العنف الجنسي مكان الحب في الروايات السابقة . وقد نرى في هذا الحب الجنسي رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الانضمام إلا بالدمار ، ولكن العنف في هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ، فالتفسير السابق لا يتسع ليشمل كل العلاقات النسائية في الرواية ، ولا يفسر تكرار انتحار عشيقات مصطلح سيد . وكذلك لا يفسر هذا العنف الموجه نحو الذات مشاركة جين موريس في عملية قتلها ، بل سببا إلى الموت ، وجذب زوجها معها إلى التهلكة .

بالإضافة إلى العنف المسيطر على الرواية ، الذي يؤدي بحياة سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن نعددها معروفا من عناصر العمل ، ألا وهي « الكلب » . وتتدخل هذه اللازمة جميع مستويات الرواية في أشكال مختلفة ، منه اعتراف مصطلح سيد نفسه بأنه « أكلوبة » ، ومنها شك الراوي في أقواله ، ومنها النعوض العام الذي يكتنح شخصه وتعدد الآراء حوله . أنشبت إلى هذا الإشارات الكنتية إلى المسرح - وأهمها الإشارة إلى مسرحية عطيل - ولعب الأدوار ، وتقمص الشخصيات الخيالية ، والاضفاء وراء الالتمسة .

ومن « جانب آخر فإن المكان الذي يلعب دورا هاما في الرواية ينضج لعملية تحويل عكسية ، إذ يشغل مصطلح سيد في قلب الغرب مكانا مختلفا للمكان المحبط به ، من خلال تأنيته لفترة على الطراز الشرقي . ولم تكن غربة شرقية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتجلى الغرب ، غربة شرقية تحيط

كل وحى عرف مفهوما معنا الغرب ، وطفا لكل ما يشتمل على هذا المفهوم أو يكشفه ، لتشكل كينونة الغرب الحضارة والمادية . إن الآخر هو الذى يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يجاول الفكر العربى المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة .^(١)

والذى نطرحه هنا هو كيفية تحول الثنائية الضدية الظاهرة إلى نسق مثلى في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، وكيفية تحقيق هذا النسق في مستويات النص المختلفة ، في المستوى الدلالي الكلى ، والمستوى القصصى ، والمستوى الأسلوبى ، وإذا سلمنا أن النسق المثلى للشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمى للرواية كلها .

١- النسق الدلالي الكلى :

يُجد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الثنائيات الضدية تميز حليا ثنائية أساسية بين طرق الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالى :

الغرب :	الشرق
الغالب :	الغالب
البياض :	السواد
البرودة :	الحرارة
الأنثى :	الذكر
الفرح :	الحياة
الحضارة :	الطبيعة
الموت :	الحياة
المدينة :	القرية

ونستطيع أن نقول إن هذه الثنائيات الضدية ثنائيات أصلية في دلالتها ، فمثلا :

الشرق : الغرب - ثنائية مكانية

الذكر : الأنثى - ثنائية بيولوجية

القرية : المدينة - ثنائية طوبولوجية .

وهكذا . وتبدأ الوساطة عندما ندخل الإنسان إلى الثنائية . فمثلا نجد الإنسان القابل :

الغرب حنيف : الشرق مسلم .

يتم اختيار المسند اليه من خلال انعكاس تصورك كل طرف عن الآخر ، ذلك لأن مصطلح معبد يرى أن الغرب يتميز بهذا الداء الفئاك ، ثم ينتقل الداء إلى الشرق من خلاله ، غير أن هذا الإنسان يقوم على فرضية

من أوهام مصطلح سعيدته ؟

ومن جانب آخر إذا كان مصطلح سعيد كاذبا فإن الغرب هو الذى يلقنه أكاذيبه ، ذلك لأن الحكايات المفققة عن الصحارى الذهبية الرمال ، والأدغال التى تتصاحب فيها حيوانات لا وجود لها ، والأكيل والأجود التى تسبح بها شوارع المدن ، والباسح التى ترتفع فيها ، إنما هي حكايات مستوحاة من قصص رديارد كبلنج عن الأدغال والحياة فيها . إن مصطلح سعيد يختلق ، في الواقع ، أكاذيب جديدة ، ولكنه يبنى أكاذيب الغرب ، ويجتر أوهام الغرب عن الشرق ، فإن :

«الصنند والتد يريش النعام ، وتغالب العاج والأبوس ، والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرعتها كاجنحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حقول البئر والنزل في خط الاستواء ، والمعابد القديمة ... الكتب العربية المزعومة لأخلفة مكتوبة باسط الكون المنسل»^(٢)

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق ، وهي تصورات بعيدة عن الحقيقة . وإذا كان مصطلح سعيد أكاذيبية فإنه أكاذيبية من صنع الغرب . ويبدو الهم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولعلنا أن إدخال ألف ليلة وليلة في وصف القرية الإنجليزية باعتبارها مغارة « نيا نابا » التى تحتوى كنوز الملك سليمان إنما هو وصف يؤيد هذا الخلط بين الترحمات الشرقية والغربية . وتصبح المفاضلة بين الهميين وما كبيرا وخرافة عظمى ، فيقول الراوى عن الاستعمار .

«مصطلح سعيد قال لهم إننى جتكم هازبا . حيازة ميلودرامية ولاشك . ولكن مجيهم هم أبها لم يكن مأساة كما تصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان هذا ميلودراميا سبحول مع مرور الزمن إلى عرافة عظمى»^(٣)

ومن ناحية أخرى لا تقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالهاكمة التى تشبه مسرحية كبرى تكشف عن لبل الإنجليز وموضوعيتهم من جانب ، ومن روح العدالة التى تسود مجتمعهم أو الـ Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة - صورة الإنجليز في بلادهم - سوى وهم جديد يخلق صورة في أعين الشرق ، وهي الصورة المضادة لتصور الشرق وهميته .

سبية ، هي أنه إذا كان الغرب قد نقل عدوى العنف إلى الشرق فإن ذلك يستتبع أن الشرق لم يكن يبرف العنف قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من مفومات الشرق الأساسية . وما لاشك فيه أن هذا التطور للجنوع الصناعى باعتباره مجتمع عنف ودمار . وتصور المجتمع الزراعى باعتباره مجتمع سلم ووفاق ، إنما هو تصور رومانسى . فيه الكثير من الكيفالية . واللتق الذى يستلزمه الراوى ، لقتال وألنا لقراء ولكتنا أهياء ، هو منطق مغلوط ، لأنه مبنى على فكرة القوة المدمرة للحضارة ، وضرورة الاحتفاظ بقم الحياة القريبة من الطبيعة . وهنا نجد صلبة دائرية على حد قول عبد الله العربى .

ما مفومات المجتمع العربى وما مفوماتها العكسية ؟

إذا كان الغرب حنيفا مدعرا فإنا سالون وادعوه ، نعيش في وفاق مع أنفسنا ، ومع الآخرين ، ومع الطبيعة ؟ غير أن هذا التصور تصور خطير . إذ أنه يعوق أساسى في طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية شبه المثالية التى يقدمها الراوى ليست سوى انعكاس لتصوير الغرب عن حياة الإنسان البدالى ، في ظل الطبيعة الضدية . وان العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصورتين متاليتان ، ولكن على مستويين مختلفين ، إذ بينما يختلف الراوى ظاهريا عن مصطلح سعيد على أساس أن الأول يتقمص شخصية الرجل الأسود البدالى في مجتمع يسوده حب الموت Thanatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ، لأنه يتلمس الحياة في قرية يسودها حب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الهم في تشكيل الواقع متدجا لجأ إلى ازدواجية مكانية . ولذا يختلق مصطلح سعيد مكانا رومانسيا يمشى في داخله (هو في الحقيقة إسقاط لكل ما يجتلى في نفسه) مغارقا المكان الجغرافى الذى يعيش فيه . إن غرضه في لندن ليست سوى الصورة الوهمية التى يرسمها الغرب للشرق أما غرضه في القرية فهو الصورة الوهمية للغرب في عين الشرق . وتتضح الفارقة عندما نطلع على وصف الفريين ، فكأنها أقرب إلى المكان الهمى منها إلى المكان الحقيقى . إن هذه القرية البنية من الطوب الأحمر ، المستطيلة الشكل ، ذات التوافد المخفراء ه تلك التى لم يكن سطحها مسطحا كالعامة ، بل مختلا كظهر الثور ، لا يمكن أنعلما على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى القرية السحرية التى لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه القرية وما

مصطفى سعيد شخصية بالرمز من اعلاته أنه أكلمية .



والفرد الذي يتقبل أنه يربط نفسه إنما يربط من خلال الآخر أو بصورة الآخر ، فالآخر هو المروج والفرق هو الصورة .

وتتعلق هذه الرغبة المظنة في حياة مصطفى سعيد ، إذ كان دافعه إلى دخول للخدمة هو رغبته في ارتداء قبعة مثل بقية الجندي الإنجليزي ، حل الرغمة من أنه تحيل أن اختياره هذا تابع من نفسه :

« كان ذلك أول قرار اتخذته بمحض إرادتي »^(١).

« إن من جانب يحاول أن يشبه بالآخر ، ومن جانب آخر يشئ كل ما يمتلك ، بل إنه لا يشعر بالرغبة الجنسية إلا عند التفاهة بأمرية أوربية . وتتجاوز رغبة المرأة الأوربية حدودها للمكانة لتتعلق بمدينة كاملة ، فتصبح مدينة القاهرة بأسرها المتكاسا لهذه المرأة . ومن هنا قد نفس للتركيز على حالات مصطفى سعيد النسائية بحيث يكون لاشتهاء امرأة الآخر والسيطرة عليها وتصعيد الرغبة الجنسية من قبل التصعيد والتركيز لجميع الرغبات . وهنا نجد الجميع بين الرغبة والجنس ، على نحو تصبح معه الرغبة المظنة علامة من وهم ، هو الربط بين الشرق والغرب . وهذا التقابل هو مؤلف من المؤثرات الأساسية التي تميز موقف الغرب من الشرق . ويفسر إدوارد سعيد هذا الأمر بقوله :

« إن الربط بين النسيب الجنسي والشرق كان نوعا من الغرور ، في المجتمع المذكرى ، من تشدد الطائفة . وقد أصبح الفرق بالنسبة لهذا المجتمع المكان الذي يسعى إليه لتفتيش عن رغبته المكونة ، كما كان للمكان الذي ينسحب إليه حالة أفراد . وقد أصبح الجنس الشرقي سلعة متاحة لهذا المجتمع من خلال الثقافة الجاهلية ، حيث يستطيع الكتاب والقراء الحصول عليها دون عاء الانتقال إلى الشرق »^(٢)

وعلى حين يتصور مصطفى سعيد نفسه باعتباره القنص فانه يصبح القرية في حقيقة الأمر . ذلك لأن الرغبة التي يعلينا تصور الغرب مفروضة عليه من الخارج . وقد تميز شخصية حطيل المروج الأهل لكل تصورات الغرب من الشرق . وقد تميز

ولاشك أن صورة الغرب الغافل المستتر ، الذي حضر إلى الشرق ليشر التور بين الدولة المستعمرة ، فدرستنا كتابات بعض الغربيين عن الغرب الغافل ، لتظهر المستتر ، الذي تسوده المذلة والرحمة في فاعل مجتمعه ، بحيث يختلف هذا الغرب الغافل عن كسوة المستعمرين وعارسهم الثقافة المصرية .

ومن ثم لم يراجه مصطفى سعيد ، بعد أن كان سيبا في موت ثلاث نساء وقتل زوجته الإنجليزية ، أي اضطهاد من جانب الغرب الذي حاكمه عاكمة متصفة ، بل عاكمة متعاطفة . إن هذا « الوهم » الكبير الذي يقف بين مصطفى سيد والعالم عنه من أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على حقيقته . ومع ذلك يحرص على أن يقدم للغرب صورة له ولم تسندف حياته بين المجتمع الإنجليزي فضع الصورة وكشف حقيقة الشخصية أو حقيقة الشرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه التسمية . وحل تأكيد هذا « الوهم » عن الرجل الشرق - رجل الغاية - ذلك الوهم الذي رسمته الأقلام الرومانسية عن الشرق الغافل الساحر .

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المصرية بين الشرق والغرب ، ويؤدي إلى معرفة مغلوطة وعرفه حقيقة كل من الطرفين ، فإنه يدخل وسيطا أيضا في العملية الإرادية . إن الفرد تسلب إرادته عندما تفرس عليه بإرادة الآخر .

وقد تعرض رينيه جيرار لهذه القضية في كتابه « الكذب الرومانسي والطريقة الروائية »^(٣) عندما استخلص من الرواية الأوربية الحديثة ما أطلق عليه نسق الرغبة المثلثة .

وتتشابه الرغبة في الحالات التي لا تختار فيها لأفئسا رغبنا بل ندع الآخر يربط من علاقتنا . وهنا يدخل جيرار فكرة الآخر في تحليله ليصبح الآخر ، عنده ، منبع رغبانا . ويقول جيرار : إن هذا النسق هو نسق القروسية ، فقد تنازل دون كيهوت عن الامتياز الأساسي الذي يتمتع به الفرد لصالح أمانيس ، وهو حله في اختيار رغبته . ولذلك يتحول الخط المستقيم الذي يربط بين الفاعل والمفعول ، أي الفرد ورغبته ، يتحول إلى نسق مثلث ، في علاقة السيد والتابع . ويؤدي وسط يمين على الفاعل والمفعول ، ويوجه القابل نحو مفعول يختاره له ، على النحو التالي :

وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامى ، حيث يبدأ الراوى طريقا جديدا . ويقدم الكاتب في هذا المشهد الحرك الذي ينقله من الفرق وتدمير الذات ، ومن دخول حلقة الموت . وهذا الحرك هو الغربة الفاتمة من الذات :

« وأصبحت فجأة رغبة جارية في سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوهر . كانت كلها . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس . استقرت السماء ، استقر الشاطئ . وصمتت عطفقة مكنته لكرت . وأصبحت برودة الماء في جسي . . لكرت أننى إذا لم تكن تلك اللحظة فإني أكون قد مت كما ولدت دون إرادتي . طول حياتي لم أصغر ولم أكبر . اننى أفر الآن . اننى أعتار الحياة »^(٤) ويتضح ، في ضوء التحليل السابق ، أن الحل بالنسبة للراوى هو أن تكون ذاته مصدر إرادته ورغبته . بحيث يتضح معنى هذه « الغربة الخارجية » التابعة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح السعى وراء الأصالة ، إذ بذلك يخرج الراوى من دائرة الأكاذيب والتصورات إلى دائرة الصدق والحقائق .

٢ - النسق القصصى

وقد يتقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة العامة للرواية تحقق على مستوى التوصل القصصى . ذلك لأن طرح احتمال الصدق أو الكذب ، والرغمة أو الحقيقة ، بأحد في الرواية شكل القصة المتعددة الروايات ، كما يتجلى في انتفاء الراوى العالم بكل شيء ، الراوى الذى يقدم للمادة القصصية على أنها حقيقة ثابتة أكيدة . ولذلك تأتى الرواية في صيغة ضمير الغائب ، وتقدم من أنها الرواية الوحيدة التي تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التي لا نزاع فيها . وهذا الأسلوب في التوصل القصصى هو أكثر الأساليب « موضوعية » ، فعندما تبدأ القصة في التناول من خلال موى الشخصيات المختلفة ، تكون يلتصقهم . ولقد في موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة مصطفى سعيد تلمعت من خلال مجموعة من الروايات ، منها رواية الموظف للتفاهة (ص ٥٤) ، ورواية الذاب السوداني (ص ٥٨) ، والرجل الإنجليزي (ص ٥٩) ، وأحد الفزارة (ص ١٢٢) ، وعطاب مسز رويش (ص ١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ولكن

أهم هذه الروايات كلها هي رواية مصطفى سعيد التي قلدها بنفسه للراوى ، والتي تتخلل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصف نفسه بأنه كاتب . وأن الراوى لا يأتى فى كلامه ، وأنه يسمه أكلونيه . ولأنك أن هذا يخلق مغارة بين ما يدعيه مصطفى سعيد وما قد نلده حقيقة حياته ، هل هذه الحياة «رواية» ملقطة أم حقيقة واقعة . ويؤكد هذا ما يقوله الراوى :

أحياناً تخفى فى الحياة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يبدئ بحثاً إطلاقاً ، وأنه فعلاً أكلونيه ، أو طيف ، أو حلم ، أو كوابيس أم بأهل القرية تلك ذات ليلة تائهة خائفة ، ولا تفصراً أنهم مع ضوء الشمس لم يروه .^(١٧)

ويضيق الراوى فى صفحة لاحقة :

وكأن حياة مصطفى سعيد ومروءة فى مكان مثل هذا يبدو شيئاً يصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات فى المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ فى تغليب ذلك المورد للصلوة ؟ هل جاء إلى هذه القرية التائهة يطلب راحة البال ؟ هل الإجابة فى تلك الفقرة المستبعدة ...^(١٨)

ولأن يجد الراوى الإجابة فى الفقرة ، لم يكن فيها سوى كرامة صفحتها بصفاه ، وإشارات غامضة ، يحاول الراوى تلك مروءاته . وكان هذه الحياة تقدم حل شكلي لتز لا تنسج أجزاء لندى الصورة الشاملة فيظل الراوى فى حيرة حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشمال النار فى الفقرة و «تأكل عند التبرر أسنة النار كل هذه الأكتاذيب» .^(١٩)

والجدير بالذكر أن الراوى الكاذب شكل من أشكال التوصيل القصصى التي أدخلها وين يوث ضمن تصنيفه لتوجيه الراوى ؛ فهناك - كما يرى - راو يمكن أن نثق به (Reliable) وراو لا نثق به (Unreliable) .

ومن الغريب أن رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التي تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه يفتش شخصيته ليست شخصيته ، فإن القارئ يثق فى الوهم ويصدق قصته . وهنا نجد أن المغارقة القصصية تتصل فى أن الراوى يقدم قصة شخصية أخرى على أنها سلسلة من الأكتاذيب للثققة ، ويقنع القارئ ، برغم ذلك ، إلى تصديق هذه السلسلة وهذا الأسلوب الغصصى يخلق الوهم ويكشف فى نفس الوقت .

ويقول تودوروف عن قضية الصدق والكذب فى كتابه «ملقمة فى أدب الخوارق» :

«بالرغم من أن الجميل التي يتكون منها النص الأدبي جعل مثبته فإنها ليست تقرير الحقيقة ، ذلك لأنها لا تخضع لشرط أساسى هو امتعاضنا من جانب صحتها أو كذبها . وبعبارة أخرى ، إذا بدأنا كتاب بجملة مثل «كان جان فى الغرفة مستلقياً على فراشه» فليس من حقنا أن نطرح السؤال عما إذا كان هذا صفاً أو كذباً ، لأن مثل هذا السؤال لا معنى له ، فاللغة الأدبية أحراراً يستحيل إخضاعها لامتحان الصدق أو الكذب»^(٢٠)

وما يقوله تودوروف من مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتعامل ، بالنسبة لكلام الراوى ، هل هو صادق أم كاذب (وتقوم رواية أيجان كريسفى «ممثل روجيه أكرويد» على هذه الحيلة حيث يرى القائل القصة بلسانه ولا يتعرض بهذا الشكل لشكوك القارئ) . فالراوى موضع ثقة القارئ على الإطلاق ، وهو الذى يوجه ثقة القارئ وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات . وقد يشك القارئ فى شخصية من الشخصيات إذا ما وصفها الراوى بأنها كاذبة أو متعلة ، أو مجرمة ، حيث يطرح الراوى فى ذهن القارئ مسألة الصدق أو الكذب . ومن الغريب أن يخطط الأكر بالنسبة لقارئ «موسم الهجرة إلى الشمال» ، فإن القارئ يصدق قصة مصطفى سعيد بمجداً فيها ، برغم تأكيد الراوى المستمر لكذب مصطفى سعيد وأكلونيه فى آن .

وإذا حاولنا أن نغير هذه المغارقة نجد أن الراوى يقدم المادة القصصية فى الرواية مستخدماً ضمير التثنية ، فيقدم المادة القصصية للقارئ ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد يخطو خطوة إلى الوراء ، ويؤكد المكان الزوال لـ مصطفى سعيد ، ويؤزى وزاده ، فيخلو المسرح له ، ويرتفع صوته مغنياً على صوت الراوى . لذا نجد أن الفصل الثامن الذى يفتى حياة مصطفى سعيد يبدو مستغلاً تماماً من النص السابق ، حتى استخدم الكاتب فى الأسلوب التوليدى فى القص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستغلة جانبها سبقها ، ومن الراوى الأصل ، ووضعت القارئ فى قتال مباشر مع مصطفى سعيد نفسه فتحول المنظور من الراوى إلى مصطفى سعيد ، ليتبنى القارئ هذا المنظور ويستعمل للغة التي تولدت من

استخدام ضمير التثنية الجديد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب فى نقل جميع الحوادث الخارجة عن نطاق القرية ، التي تقع خارج نطاق وهي الراوى المباشر . وإذا أحسبنا الحوادث التي تقع فى الرواية تبين لنا أن معظمها يقدم بوصفه «روايات» ، حتى ما يتعلق بزواج حسنة من ود الربس وقتله وانتحاره ، إنما يقدم ليتبين من خلال رواية بنت جلوب . وهذه الرسالة فى الرواية ، تمثل بلا شك مشكلاً ، فيما أن يكون الراوى موضع ثقة (الصدق) ، وإما أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى لذا نجد ، أولاً ، أن تكرار الرواة (موظف ، شاب سودانى ، رجل إنجليزى ، أحد الزوّار) يترك هويته دون تأكيد . حيث تصبح شهادة كل واحد غير معروف الحمية شهادة فلان من فلان من فلان . ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك فى أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصنفه إ ويرد تودوروف طبيعة أدب الخوارق إلى التردد بين التصديق والشك من قبل القارئ . وبالرغم من أن كثيراً من الحوادث فى حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف يبنى هذه الفقرة الإنجليزية فى الريف ؟ هل غاصس حقاً كل هذه المغامرات مع النساء فى لندن ؟ هل قتل زوجته حقاً ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل فعله بهذه الصورة للبالغ فيها فى مشهد القتل ؟ وهل تصديق روايته من المحكمة (١٤) غير أن القارئ فى الحقيقة يصدقها ، ويقع ، مثله مثل الجميع الغرى ، تحت تأثير الوهم الذى خلقه .

ومن اللافت للإتيان أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية لجاساً فى الغرب ، لأنها تثير فى نفوس الناس هناك كل التوصلات الزهرية التي أوتسها المغاللة المغلوطة بين الشرق والغرب ، على مسووين خياليين ، الأول مسووى الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثانى مسووى الغرب البسيط الدائم . وهكذا تخلق المغاللة فصل بين الوهم الدائم (أى فى حامل بنية الرواية) والوهم الخارجى (وهو للقارئ فى التفاعل مع النص) .

النسق البلاغى .

ويمكن أن نطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى النثوى فى النص .

وقد نعت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأشكال البلاغية يتكسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه فى الإطار الكلى للرواية . وهذا الشكل هو التشبيه البنى على أداة التشبيه «كأن» .

• ويقدم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغي :

تزوجنا . غرق نومي صارت ساحة حرب .
فرائي كان قطعة من الجسم . أمسكها
فكأنني أسك سحبا ، كأنني أنسج
شهابا ، كأنني أصطلي صورة شهيد عسكري
بروسي ... فاعلم أنني عسرت الحرب مرة
أخرى . كأنني شهريار رفيع ثشاره في السوق
بينهار صادف شهر زاد متسولة في انقراض
مدينة قطها الطاهرون . (٣٧)

ومن اللافت للانتباه أن هذه الأدلة
تصاحب بنت محمود بعد زواجها من مصطفى
سعيد ، فيقول عنها محبوب :

دكل السنون يتلون بعد الزواج ، لكنها هي
عصفا فليت تلويا لا يوصف . كأنها
شخص آخر . (١٠٤)

وقد نلاحظ إذن هذه الأدلة على وجه
الصعيد قديم كالحجرات النسي . بين العالم
والنفس الممزقة ، فالعائلة الثالثة بين الأجداد
علاقة متضاربة وليست علاقة واحدة ، والأدلة
مضطربة لا لإثبات وجود التناقض مع
الاحتفاظ بوجه الاحتلاف ، ولكن لفتح
وهم تابع من النفس .

إن التنبؤ المطروحة في هذه الرواية من
خلال قراءتها هذه هي قضية المرفة : هل
نحن أكاذيب من صنع الآخرين أم
أكاذيب من صنع أنفسنا . ونقف ،
هنا ، أمام تصور الطيب صالح للغة عامة
ونقول ، ذلك لأن قول الآخرين ها هو
الذي يفتكنا في النهاية ، فهم يخبرون
الكليات ، ونحن نحقق هذه الكليات دلالة ،
حيث لا يكون للكليات التي يخبروننا ما تشير
إليه في الواقع ، فتصبح نحن هذا للشار
إليه ، وتصبح العملية اللغوية عملية
معكوسة . وإذا كان الواقع سابقا والفتنة
لاحقة فإن اللغة ، هنا ، هي السابقة والواقع
هو اللاحق .

ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن
التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، بمعنى أن طرق
التشبيه ، وإن تعددت صفاتها المشتركة ، لا تتداخل
معناها ، ولا يندك أي منها أو يتفاعل مع الآخر ، بل
يظل هذا غير ذلك ومتمايزا عنه . والمظهر المثل هذا التمايز
هو أداة التشبيه ، فالأدلة - في مثل هذا التصور - بمثابة
الحاجز اللطيف الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويضبط لها
الدائية المتضادة . (١٧)

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين التشابه
والاختلاف ، فالافتراض من استخدام التشبيه هو
الفصل والوصل في آن واحد بين الطرفين . غير أننا
نجد أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين
الطرفين ، فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما عرق
مثلا بين أدوات التشبيه على أساس الدلالة . وقد فرق
النحاة بين الكاف التي تليد التشبيه ، وكأنه الذي
تليد التشبيه ، أو التشبيه والنظن ، أو الظن والشل .

ولد قاتل عبد القاهر الجرجاني بين استخدام
«كأن» ، و«حسب» ، و«هتت» ، و
«فنتت» ، ورأى أنها :

ولدخل إذا كان الخبر والمفعول الثاني أمرا
مفعولا ثابتا في الجملة ، إلا أنه - في كونه
متعللا بما هو مسمو كأن ، أو للمفعول الأول من
حسب - مشكوك فيه . (١٨)

وقد يكون دخول كأن على جملة المبتأ
والخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة
شل وظن .

ويتكرر هذا الشكل البلاغي في الرواية
في مواضع مختلفة ، فنجد المقارنة بين عقل
مصطفى سعيد وللمدية أربع مرات في الرواية ،
فيها ثلاثة في هذه الصيغة : «عقل كأنه مدينة
سادة . (ص ٢٦ - ٣٣ - ٣٥)

ونجد المقارنة بين القاهرة ولأرأة الأوربية
من خلال هذا الشكل .

وأحسنت كأن القاهرة ، فذلك الجبل
الكبير الذي حملني إليه بحيري ، امرأة
أوربية . (١٩)

ويصبح هذا الشكل البلاغي مثل
اللازمة في بعض الصفحات ، فعلى يتكرر
خمس مرات في الصفحة السادسة
والعشرين ، كما يتكرر في الصفحة التالية
مرتين .

• هوامش البحث

- ١ - L. Spitzer, *Études de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.
- ٢ - لقد اعتزل مصطلح النسي فضلا عن مصطلح البنية لأنه أكثر تحديدا لأنها كانت البنية هي مجموعة من العناصر تحكمها علاقة لا النسي هو مجموعة محددة من العناصر تحكمها علاقة معينة.
- ٣ - «الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٢ .
- ٤ - «الطيب صالح روراليا ونالدا ، في الطيب صالح عفرى الرواية الغريبة ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥ .
- ٥ - F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University press, 1971, p. 242.
- ٦ - A. Latoui, *L'Ideologie Arabe contemporaine*, Paris, François Maspero, 1967, p. 33.
- ٧ - «الرواية ، ص ١٤٧ .
- ٨ - «الرواية ، ص ٢٣ .
- ٩ - R. Cifard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Ed. Berhard Grasset, 1961.
- ١٠ - «الرواية ص ٢٥ .
- ١١ - E. Said, *Orientalism*, Vintage Books.
- ١٢ - «الرواية ص ١٧٠ .
- ١٣ - «الرواية ، ص ٥٠ .
- ١٤ - «الرواية ، ص ٦٨ .
- ١٥ - «الرواية ، ص ١٥٦ .
- ١٦ - T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 89-91.
- ١٧ - جابر صغير ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .
- ١٨ - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق ف. ريتز ، اسطنبول ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧ .



المعرض الدولي للكتاب



معرض
الكتاب
ف

معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب

أرض المعارض الدولية بالجزيرة

٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١



البنية القصصية

ومدلولها الاجتماعي

فـ حديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

إذا كانت الأجيال السابقة من مؤرخي الأدب ودارسيه قد قامت بمجهود ريادي في وضع خريطة عامة للأدب العربي ، حدثت خطوط حركته وتوجهاته وانتشار أنواعه وتطوراتها ، فلا زالت هناك مناطق تقتدر إلى التحدد والوضوح ، بل نحل من بينها ما جنت عليه الأحكام المغممة والتوصيف المتسرروبا يعود هذا إلى نقص في المادة التي بنى عليها المؤرخون والدارسون أسكتهم ، ولكنه يعد في أغلب الأحوال إلى قصور في التتبع والملاحم وفي النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .

وإذا كانت الأجيال الجديدة تعيد النظر في التراث البحثي السابق ، وتعد تلفت عند المناطق الإشكالية في تاريخ الأدب العربي في ضوء ما يكتشف من مادة وما يكتسب من مناهج وري جديدة ، فهنا ليس معها المشروع الطبيعي فحسب ، وإنما هو استجابة نحو الوعي العلمي بالتحولات والتحديات التي تواجهها ثقافتنا وهنالك ، وما لتيره ضرورات تجاوز النظرات الخارجية والتجزئية والتسطحية والشخصانية التي رأت على فكرنا . ويصبح هذا التجاوز مسؤلية هذه الأجيال الجديدة الواضحة وهما يعد الشوط الكبير الذي قطعه المناهج الحديثة وعبراتها الثقافية في مجال درس الثقافة بعمق والظواهر الفنية والأدبية بخاصة .

مرصعها من تطور الفن القصصي العربي . ومع هذا الغرور الطويل إلا أن المسألة كانت - ولا زالت - في حاجة إلى إعادة فحص نظرًا لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبي والتأريخي فحسب ، ولكن أيضًا لدلائلها التهجية والمخاطبة .

ومن هنا تأتي أهمية جهد «حميد رشيد ثابت» في دراسته «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام» (الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٥) . وهي دراسة حدثت لنفسها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلله وهو : تحديد الشكل الأدبي لحديث عيسى بن هشام . والدافع إلى محاولة حميد رشيد ثابت هذه - كما حدده لنا - هو استشهاده عدم كفاية التصنيفات السابقة ذات الطابع الآلي والآتامي ، وطموحه إلى الاستفادة من المناهج والنظريات التي تستلظها الأبحاث الأدبية المعاصرة . وهو يعني بهذه النتائج والنظريات ما توصلت إليه

الأدبية تناوفا وفق معانيها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الطرف أو ذاك ، بل وجب التقدم نحو اكتشاف قوانين التركيب الداخلي لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و «يتشقق» مع التركيب الأوسع والأصق في تصاعد في المستويات إلى أن تصل إلى التركيب التتقي وهو التركيب الاجتماعي .

وأثر أدنى مثل «حديث عيسى بن هشام» يعد نموذجًا نمطيًا تتجلى فيه هذه الإشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التي صدرت في فترة تحلق الرواية العربية الحديثة ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وهي فترة من أهم فترات التحول في تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر حديث عيسى بن هشام علامة من علامات تاريخ الأدب العربي الحديث وقف عندنا مؤرخو الأدب ودارسوه طويلا ، وكان أبرز ما حظهم تحديدها هوية شكلها الأدبي ، وما يترتب عليه من تبيان

وبهذه الأدوات والأسلحة الجديدة في البحث والتحليل تتقدم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافي - بالمتق الاجتماعي للثقافة - ساعية نحو فهم أعقق الآثار الأدبية وأصق بها ، فتتناوفا تناوفا أكثر علمية مضبطا . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم لهذا الأثر الأدبي أو ذاك وإنما - قبل هذا - هو أمر التقدم بالعقل العربي نحو معانيه الواقعية بين أكثر رعا وأكثر جدوية وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالي أكثر قدرة على مواجهة ظواهر الواقع والسيطرة عليها .

وما عاد يكفي في الدرس الأدبي التنبيه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضروري هو الكشف عن الكيفية التي تتعد بها هذه الصلة ، والكيفية التي تتجلى بها هذه الصلة في العمل الأدبي كظاهرة نوعية لها طرائقها الخاصة في التركيب والإشهاد . وما عاد يكفي في تحديد الأنواع

البحوث البيئية الفرنسية المثيرة بدراسات الشكليات الروس وحلقة براغ، وصوت لوسيان جولمان في سوسولوجيا الرواية وما سمى البيئية التقليدية (أو كما يطلق عليها ثابت : الميكانيكية الحركية) .

ولما كان ثابت يمن يعتقدون بأن الصمد الأدي « بلاغ وإيلاج » (أي وسائل وتوصيل لها ، أو بصير آخر : موضوع وطريقة إيلاج هذا الموضوع) ، ولما كان حديث حيسى بن هشام - باعتباره صمداً آمياً - ليس أقل استجابة من سائر الأهل الأدبية الأخرى هذا البناء الثاني ، فإنه يقسم دراسته إلى قسمين رئيسين : يبالغ في الأول منها للمظهر (الوجه) الأدي للـ «حديث» ، بينما يبالغ في ثانيها للمظهر الاجتماعي والتاريخي للـ «حديث» .

وقد بدأ معالجة المظهر الأدي للـ «حديث» بطرح المشكلة المركزية ، وهي مشكلة تحديد الشكل الأدي للـ «حديث» وحتى لا تكون دراسته مجردة من نتائج البحوث السابقة ، بدأ بإجراء استعراض للدراسات السابقة التي تناولت الـ «حديث» ، التي قام بها عرب أو أوروبيون ، ومن ثم لاحظ أنها تعرضت إلى ثلاثة اتجاهات :

أ- اتجاه يجعل الـ «حديث» أقرب إلى شكل المقامات .

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار الـ «حديث» مجرد إسداء لفن المقامات من طرئ التقليد والمحاكاة ، والإقرار بأن الـ «حديث» رغم اندراجه ضمن فن المقامة العربية يمثل شكلاً أدبياً مستقراً لهذا الفن .

وفي الموقف الأول استدلل على التقارب بين الـ «حديث» والمقامات بوجود أوجه شبه طفيفة على أوجه الاختلاف بينهما ،

١- الاشتراك في عدد الأشخاص المحوريين :

- حيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندري في مقامات المصداقي

- أبو يزيد السروي والمخارث بن همام في مقامات الحريري

- سهيل بن جناد وميمون بن حزام في جميع البحرين لليازجي

- حيسى بن هشام والباشا في «حديث» للموليس

٢- أسلوب الكتابة المعتمد على السجع وسائر الحسنيات البديعية الأخرى

٣- تصفية الشعر في الكتابة التراثية

٤- وجود نفس الراوي (حيسى بن هشام) في الـ «حديث» والمقامات

وفي الموقف الثاني استدلل على أن الـ «حديث» من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص مستحددة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة :

١- غيظ قصصى يربط بين مختلف فصوله .

٢- انتماء الحسنيات البديعية في العديد من فقراته وخاصة في الخوار

٣- ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود في المقامات مثل شخصية الصمدة والمخلج .

لكن مثل هذه المقارنة - في كلا الموقفين على السواء - تجعل الباحث يتحيز حول النص ، ويكتسب تحليل مظاهره الخارجية . كما يجعله ينظر إليه من خلال خصائص شكل أدبي مسبق . فقبل على تحليل الأثر نية البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بين وبين المقامات . وقد لاحظ « ثابت » أنه كان من نتائج هذه الطريقة في التحليل أن أربط التعرض لـ «حديث» على كثير من البحوث بدراسة تطور فن المقامات بصورة عامة ، ولما كان الحديث موضوع بحث مستقل بذاته . لاقتل محور التحليل ، بسبب ذلك ، من الأثر إلى تتبع مختلف مراحل تطور فن المقامة . كما كان من نتائجها أيضاً تركيز التساؤل على عوامل ظهور هذا الفن من جديد في أواخر القرن التاسع عشر بوجه خاص . فالفتح الجليل واسما لزعزعة نظام المصطفية .

وفسرت هذه الظاهرة بتأثير عديدة من بينها اعتبار إسداء فن المقامات رد فعل ، في المستوى الأدي ، لتحديات الغرب وثقافته الحضارية . وفي رأي « ثابت » أن هذا التفسير وإن كان مقادراً لتحليل ظهور شكل المقامة في القرن التاسع عشر فهو ليس مقتصر على «الحديث» فقط ، بل كان يمكن أن ينطبق على كل المؤلفات العربية التي ظهرت في نفس الفترة ، والتي استعملت أسلوب المقامات في الكتابة .

فهذه المؤلفات ينبغي أن تخضع كذلك ، حسب التحليل للماضي ، لنفس الاتجاه الإصلاحى العام الذي تلوب فيه قيمة البناء الداعل للأثر وعلاقتها بالعرف التاريخي الذي كتب فيه وتصحيح المقادير الخارجية هي للفترة نفسها ، في حين أن المنهج العلمي يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى خارجه .

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر ، يكاد يكون مقابلاً للاتجاه السابق ، وهو الاتجاه الذي يميل إلى تقريب الأثر (الـ «حديث») من الشكل الروائي في الأدب القرون الحديث .

ب- الاتجاه إلى جعل الـ «حديث» أقرب إلى الشكل الروائي .

وقد استجج نقاد هذا الاتجاه أن شبه الـ «حديث» بالشكل الروائي يطغى على شبهه بنظر المقامات (بناء على الخصائص التي لاحظتها أعصاب

الموقف الثاني من الاتجاه السابق) . وقد كان من نتائج ذلك اشتغال عدد من النقاد بالبحث عن منابع الـ «حديث» وأصوله في الأدب الروائي الغربي .

وعقارته موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه السابق لاحظ « ثابت » أن الـ «حديث» اصطنع لترعين مطالبين من التأثيرات عبر عنها بمفهومين متقابلين لشكله الأدي . على الموقف الأول صمم الأثر لامل الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل المقامة . وفي الموقف الأخير صمم الـ «حديث» لامل الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل الروائي .

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدي لـ «حديث» مستوى المنهجية العملية للتنقل إلى مستوى التعبير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث العربي بمظاهر الثقافة الغربية .

وقد تولى هذا الموقف - في رأي ثابت - على أنها تعبير تثير الأشكال الأدبية يتحقق حسب رؤية الأفراد ومشيئتهم . فقد ركز أكثرها على الدور الروائي الذي قام به للموليسى سواء في مستوى تطوير المقامة أو في مستوى الكتابة الروائية . ونفت بطريقة غير مباشرة تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية في ظهور الأشكال الأدبية .

ج- اتجاه جعل الـ «حديث» بين المقامة والرواية .

ولعل أكثر المحاولات التي استهدفت تحديد الشكل الأدي للـ «حديث» بطريقة أكثر موضوعية وجدية - في رأي ثابت - ما يمكن أن يعد موقفاً ثالثاً يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين . وقد جرت من هذا الموقف مجموعة من النقاد نقوا إسكانية تبين شكل أدبي قار للـ «حديث» وحدثوا شكله الأدي بين الرواية والمقامة .

إلا أن هذا الاتجاه يشاركه سابقه في حصر البحث في إطار المقارنة بين المقامة والـ «حديث» من جهة ، وبين الشكل الروائي من جهة أخرى . كما أنهم جميعاً اقتضوا الأثر من جذوره ودروسه على أفراد كان له وجود مستقلاً عن الواقع المصري بمختلف مظاهره في أواخر القرن التاسع عشر .

وبنى ثابت انتقاداته لجل البحوث والاتجاهات السابقة بأنها لم تنظر إلى الـ «حديث» نظرة متكاملة ، فهي قد قصرت على تحليله من وجهات متقطعة كالرجعة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول الربط بينها فأسادت إلى وحدة الأثر .

لكل هذه الأسباب ، وتجاوزاً لتلك السلبات ، رأى ثابت أن يبعد النظر في شكل الـ «حديث» الأدي انطلاقاً من تحليل بنائه الداعل قبل أن ينظر إلى البحث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية لظهور الشكل . وكانت البداية في تحليل البناء الداعل

٤ - طريقة النفاذ :

وهو يطلق هذا المصطلح على عملية سرد قصتين في نفس الوقت بطريقة التناوب ، أي سرد مرحلة من القصة الأولى من مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال المراحل التي يطغى فيها الظاهر القصصى على سائر المظاهر الأدبية الأخرى ، أي : مرحلة « الباشا مهم » و « العمدة في القاهرة » .

ولتجسّد تأثير هذه الطريقة في بناء ال « حديث » قدم جداول لتتابع الفقرات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصة .

ويبدأ أن يتناول الطريقة الأخيرة ، وهي طريقة التناوب بينه إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية في ال « حديث » ، وهي جواب : السرد ، الوصف ، الحوار ، مركزا على وظائفها وعلى تحولاتها . وقد حصلت كل مظاهر الكتابة المحللة ، من سرد ووصف وحوار ، على إبراز صوره السارد الذي ينسب إليه كل الحديث ، ولكنه لتجديد هذه الصورة اتجه إلى العصر الذي يصمم بين كل المظاهر السابقة ، ألا وهي اللغة التي أبلغ ال « حديث » عن طريقها . وهذا ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما

دعني والآخر أدبي (من القرن الثامن ، ومن السلف الفصيح والقصصيات من العصر القديم) . كما ظهرت ملامح تحوّل في لغة ال « حديث » . وهذا التحوّل القاطع يكشف عن تحوّل أعمق انتقلت اللغة بوجبه من المظهر الأصيل إلى المظهر المنسجل . إلا أن هذا الانتقال لم يؤد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين في نفس الوقت . أما المحاورة التي قام بها الراوي فلم تغيّر من موقف معارض لهذا التحوّل بقدر ما عبرت من خضوعها وسانيرتها له . وهكذا ظل التحوّل في المستوى اللغوي ، مثله مثل المستويات الأخرى ، صهيورا غافيا الإيهام إذ يمتد إلى مرحلة قارّة يتضح فيها التحوّل لأصلي أو الدليل .

وكذا كانت اللغة يختلف أشكالها في ال « حديث » ومظهرها رئيسا ميزا حضور الراوي ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن حسي بن هشام قدم حضوره بقدر رسائل ، عمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال ال « حديث » صمرا . فقد استدلّاه « والحديث » ابتداء من صوته ، ثم استمر هذا الإسناد بتكرار عبارة « قال حسي بن هشام » حتى آخر فصل من الأخير . لذلك فالظاهر الذي اتضح في بناءه وتقديده للسامع أو القارئ بعد مظهرها من المظاهر البرزة حضور الراوي . وقد زاد في تأكيد هذا الحضور خاصة روايته « يسبح وشاهد باستمال ضمير المتكلم للقرء حين كان الباشا مائتيا للأحداث » واستعمال المتكلم لتكلم الجميع حين أصبح مدينا لها . وكل أبرز مظاهر حضور الراوي علاقته بالأشخاص وطريقة تقديمه

الأدبي ، بل قدم باعتباره عملا قصصيا للراوي فيه وظيفة متحوّلة .

وليزيد من التمسق في تحليل خصائص هذا الراوي أقصى ذلك إلى تتبع السرد نفسه . وفي تحليل السرد تجري دراسة الأكمال التي بنيت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمني للأحداث والبحث في هذه المسألة هنا - لا يتعلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهذا يتصل بمظاهر البلاغ في الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها في الإطار الزمني لل « حديث » ، إذ لا شك أن الأحداث لا تنظم بصفة احتباطية داخل عمل قصصى .

وبإشارة مجال وقوع الأحداث خرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحوّل من الحلم إلى الواقع كانت تحوّلا مهيّزا . لأنه منع الراوي من العودة إلى واقع الماضي كما حاشه في الحلم ، بل لتأني الراوي في ضمير الواقع الاجتماعي الذي تجرّول في أرجاءه بصيغة الباعث ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حلاّ فيه من غرابة أحداث وصف تحولات . ووصفت هذا التحوّل بتجسّد ثانية تتمثل في غموض اتجاهه ، حيث انتقل حلم الراوي إلى واقع ، بينا انتقل الواقع حلا .

وإثر هذه النتيجة تحقّق الدراسة في حصر الطرق الخاصة التي توتّنها الأثر في البناء الزمني للأحداث وانتظامها داخله .

٥ - طريقة التناوب :

وتتمثل هذه الطريقة في تولي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود عيظ رابط بينها . وقد استنتج الباحث في ال « حديث » مرحلتين متواليتين بنيت بهذه الطريقة ، وربطتا لها بينهما بالدور الحياضي الذي لعبه الباشا بمفاته السلبية للأحداث التي تلت تلاجه باستمرار دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها .

٦ - طريقة التوازي :

وذلك بأن يعرض الراوي مشاهد ومعاورات متنوعة يتعلّق بها مؤقّتا سرى العمل القصصى . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون حسي بن هشام الماين الوحيد للأحداث والباشا الماين لها .

٣ - طريقة التضمين :

ويبنى بها حيلة إقحام قصة أو أكثر في قصة أخرى مظهر هو الشأن في بناء حكايات وألف ليله وليلة . وقد استعملت هذه الطريقة في ال « حديث » بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان « المصدة في القاهرة » داخل العمل القصصى العام الذي تواسل بوجود الراوي إلى جانب الباشا .

فحص أساليب الحكاية (القصص) في ال « حديث » . وأول ما يوجّهنا في هذا الوجه إلى « حديث » هو عنوانه « حديث حسي بن هشام » . وتبيّن هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأب اللفظي وظلاله الخاصة في « البلاغ » . إذ أن عملية الحكاية التي تفرّسها كلمة « حديث » تشترط سامعا بدلا من القارئ ويعدّلا من الكاتب . واختلف في هذه الحالة ، راوون الرواة الذين أسندت إليهم أحد الآثار الأدبية التي ظهرت خلال القرن الرابع الهجري (مقامات بدیع الزمان الميداني) .

إلا أن هذه المظاهرة لا تغيّر ارتباط ال « حديث » هنا بن المقامات ، فخرج للؤلؤ من « التسمية الاصطلاحية الأولى (القائمة) ذو دلالة لا يمكن التنازل عنها . بل إن أقصا ما نستنتج من التناوب في اسم « الراوي » اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع صوره نحو ترويض طريقة الإلقاء الشفاهي . والاحتفاء بالسامع في هذه الطريقة له أهمية أساسية . ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ المتكلم المعربة ضمينا عن مفهوم مخاطبة ، وصيغ المخاطبة .

وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة حديث ، ثم مدلولها كما استعملت في كتاب المولوي ، نجد أن الطريقة السردية الملائمة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشفاهي) تحولت إلى مفهوم حمل قصص في ال « حديث » وأدمج في بنائه . فالحدث في المنثور في الصباح والشرق ، لم يكن مقالا مصحّيا أو كلاما فريدا بل صار بكتّ عملا قصصيا لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجها ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارت كلمة العنوان الأولى « حديث » مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام في الأثر ، فإن الكلمة المضافة إليها في نفس العنوان (حسي بن هشام) طرحت مسألة أكثر تعقّدا تحثّت في تحديد شخصية السارد (الراوي) الذي أسند إليه ال « حديث » . فلقد سبق أن قام حسي بن هشام بوظيفة الرواية في مقامات الميداني . فهل يعني هذا أن هناك شيئا حسيّا بين الأثرين وأن أحدهما مقلد للآخر ؟ يتجلى الطريقة الأدبية التي عرف بها حسي بن هشام في المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التي نقلت أنوارا جديدة من الأدب العربي القديم بصفة خاصة . ولعل ذلك مما يفسّر تأثير الطابع الشفاهي في بناءه وطرق نشره فقط ، بل في نشأة مختلف فنونه الكبرى من شعر وخطابة ومقامات وأخبار . ومن ثمّ خرج بأن حسي بن هشام يعبر عن انتقال الرواية المنقولة حسب سلسلة من السند إلى رواية متعمّقة في بناء عمل أدبي متج شخصيا . وهذا يصحح حسي بن هشام في ال « حديث » مجرد رابط بهذه الخاصية العامة وليس شخصا مبدعا من المقامات أو التراث القديم . إذ أن ال « حديث » لم يوضع في اتجاه التقليد

هم. ومن ثم يفتي البحث في تحليل هذه العلاقة. ليتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعالم الجديد الذى يفتي إليه.

وإذا كانت الذاتية تبدو ظاهرة على طريقتها السردية، وعلى حضوره في ال «حديث» فقد حرص أحياناً كثيرة على توسيع طرق موضوعية حدثت في هذا الحضور ظاهرياً، وذلك بإيحاء القارئ بالتقل الحرق لبعض الوثائق أو قراءة المقالات، وربما كان الحوار نفسه مظهراً آخر من مظاهر التزعة الموضوعية.

وبعد أن يكشف البحث عن الصراع بين هذين الإجماعين يبرح بتجسده: أن التحول في مستوى حضور الراوى بمظهره الذاتي والموضوعي، مماثل للتحولات الأخرى التى استجبت من التحاليل السابقة، أى أنه كان محجوراً فاضلاً الإجماع إذ لم يته إلى اتخاذ شكل قار ساعداً على تحديد مظهر ثابت للحضور الراوى في ال «حديث». وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحاً بين التزعة الذاتية والتزعة الموضوعية، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخي.

ومن هذه التحولات المستتجة - إثر تحليل مختلف مستويات طرق إيلاخ ال «حديث» - فصل في آخر الأمر، إلى استنتاج تحول مظهره الأدنى بصورة عامة (من الملاحظة إلى التحور، ومن الجسود إلى الحركة، ومن الطريقة الشفاهية إلى الشكل المكتوب، من الشكل التقليدي إلى الشكل القصصى). وهكذا، من يتر ال «حديث» بكل الوسائل المستعملة في تأليفه عن شكل أدبي واضح الحدود رغم تجسيده لتصنع مظهر من الأدب التقليدي. ويظل ال «حديث» نموذجاً من نماذج أدب التحول في مستوى الأشكال، وأثراً مهماً من عملية انتقال محجور من نوع أدبي في آخر قد تظهر نتائجها في الآثار الأدبية لصادته بعده.

وبهذه النتيجة العامة ينتهى القسم الأول من البحث، الذى خالط لمظهر الأدنى لل «حديث»، ليتقل إلى القسم الثانى، الذى يتناول المظهر الاجتماعي والتاريخي. له «فالباحث - كما أشرت - به العمل الأدنى «إيلاخ ليلاخ». وما يتعلق بمضمون الإيلاخ في ال «حديث» لا يتصل بالرفع عن مظهر الإيلاخ في، فالتظهران متكاملان متداخلتان، بل هما صورتان لشئ واحد. والتكثير من وسائل الإيلاخ لتكثير بدورها مدلولات (بلاغات) مفيدة. لذلك نجأ الباعث في تحليل المظهر الإيلاخ إلى إعادة النظر في بعض المسائل التى تعرض لها في القسم الأول، بالإضافة إلى ما قام به من تحليل لما يتصل بمظهر الإيلاخ مباشرة، وخاصة المظهر الاجتماعي والتاريخي لل «حديث».

ومن ثم، فرعت الدراسة في تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأكر) وتحليل مستوياته، وذلك من خلال

تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارنته بين أوضاع ثلاثة:

- أ - عصر البلاش وعلاقته في مجتمع الراوى
- ب - عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر البلاش
- ج - الديكتة القروية والسلب والصحيح في فساد مجتمع الراوى.

واعتماداً على إعادة بناء صورة عصر البلاش يصل الباحث إلى استنتاج خاصة من خصائص البلاغ في ال «حديث» تتمثل في مظهرين متضادين: أحدهما تاريخي موضوعي والثانى قصصى ذاتي. وينحصر المظهر التاريخي في عرض معطيات تاريخية تتصل في صورة البلاش بطبيعة السلطة السياسية في عهد محمد علي. ويضلل المظهر القصصى الذاتي في الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات التاريخية، التى غالباً ما تكون موفقة المقدم والمعرض لها. ولقد كان من صدى البلاش بهذا المظهر الذاتي في تركيز الراوى على الجانب السياسي من ذلك العصر واستئصال كسطنطين لإثارة بعض مظاهره خلال كامل ال «حديث» وهذا ما دعى إلى الالتفات بالتحليل للبحث من طبيعة علاقة الراوى بالبلاش وتطورها. حيث لاحظ أن هناك تحزلاً منطلق لراول برز في ظهور التقارب والاندماج بين الشخصيتين في المرحلة الأولى، وفي انتقاله إلى حالة انقطاع مفاجيء مؤقت في مرحلة ثانية، ثم رجوع الملاحظة أخيراً إلى حالتي الأولى. وانتقلنا من هذا التحول المطلق، يمكن استنتاج إحدى خصائص شخصية الراوى متمثلة في معاناته لاضطراب داخلي عميق، بين عامل الحفاظ على علاقة التقارب بين وبين البلاش الذى يبرز إلى الطليقة الحاسكة في العهد القديم بصورة عامة، وعامل الارتباط بلهاوى أحد الملمرين من التزعة الوطنية في ال «حديث» وقد يتأثر هذا الاضطراب بدوره مع التغير المرتبك وغير القار لملاقة محمد المولى بالسلطة الحزبوية والسلطة الثمانيّة. فهو قد عاش مع والده فترات تقلب عديدة جعلته مفرداً بين النشور في الحكومة والاندماج فيها، والمشاركة في الثورة الوطنية أو الانحياز عن كل نشاط عمل للاندماج في نشاط كبرى. إلا أن هذا التردد يتبدد نسبياً عندما نلاحظ أن المشاركة في الثورة انتهت إلى حالة سلبية، إذ يشغلنا نوع العود من جديد إلى محاولات الاندماج في المصائب الحكومية أو الانحياز عنها. فتأكد بذلك - الباحث - أن الواقع الطبق للراوى، والذى استجبت الدراسة نمائمه مع الواقع الطبق للمؤلف، تغلب على التفاضلات الآتية وعلى محاولات الترابية إلى إحداث قطيعة ثورية بين وبين الطبيعة الحاسكة ومنعه من مواصلة تحقيقها.

أما الصورة التى يعكس بها «الحديث» حالة المجتمع المصرى في عهد عيسى بن هشام فإنها تتعد خلال كامل المرحلة الأولى، ثم تكتمل في بعض فصول المرحلة الثانية. حيث تمت المقارنة بين بعض

مظاهر التثنت العرفى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة، وحيث جرى عرض العديد من المشاهد الاجتماعية المحلية في معرض باريس. ويبدأ لمحص معالم هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والكمالية للوثائق لها. حيث يبين من تطور الزمن الطبيعي في «الحديث» أنه لم يقع التركيز على فترة محددة يمكن ضبط الآثار الزمنية والتاريخي لها. والفرقة التاريخية المتطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وفي فترة حضور البلاد المصرية للاحتلال الإنجليزي بصفة أدنى. وباستعراض الأماكن التى وقع الانطلاق منها لأبرز عروض اجتماعية من العهد الجديد منحصرة في المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الحضرية والقروية. ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوانب مجتمع عصر الراوى انطلاقاً من الظروف الزمنية والكمالية التى حصر نفسه فيها. وتصف هذه الجوانب إلى أوعية جوانب كبرى: الجانب السياسي، والاقتصادى، والاجتماعى، والثقافى.

وتحليل الجانب السياسي، وما تنقسمه من صورة التركيب الطبق للمجتمع المصرى في عصر الراوى والتحولات التى تحدثت فيها، تبين أن وضع الانتقال المحجور الذى تزدى به هذا المجتمع، حل اختلاف طبقاته، كانت نتيجة تلامين أساسيين متكاملين:

أ - عامل خارجي:

تمثل في طرد العالم الغربى، بحضارته المتلونة ونمطه الاقتصادى، للمجتمع المصرى، وانتهى بفرض سيطرة عسكرية وسياسية أخضعت لمشنة الحكومة البريطانية في أواخر القرن التاسع عشر.

ب - وعامل داخلي:

تمثل في تعلق فئات اجتماعية محلية بالحضارة الغربية لاندلغت مناصرهما إلى تمجيد هذه الحضارة وتحسوس مظاهرها المادية والمنموية، مما ساعد على تهيئة جو نفسى واجتماعى ملائم لتركيز هيمنة السلطات الأجنبية على البلاد، كما تمثل في عدمه بعض الطبقات المحلية، وخاصة الحاسكة منها، لركاب هذه السلطات ضيائاً لصالحها الخاصة.

أما الجانب الاقتصادى فهو يستفيد من معالم الصورة السياسية السابقة لبعضى في جميع القطاعات القلاية والصناعية والتجارية. وخاصة بعد انحلال نظام الاقطاع من جهة، وتلاشى طبقة من جهة أخرى، وتصادع طبقة من نوع جديد وقتت السلطات الأجنبية المنفصلة حائلة دون تطورها. وقد نتج من هذا التحول السياسى تحول اقتصادى واجتماعى عميق قلب أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصرى. وجملة ظواهر الجانب الاقتصادى

الحاكمية الجديدة. وكما فشل الراوى في تجسيم القيم الأصيلة التي يدعو إلى إحلالها على القيم الجديدة المستعصية في المجتمع المصرى، فشل المؤلف في إثبات شكل أدنى قائل للـ «حديث». وهذا يقم الدليل - على رأى الباحث - على أنها يتألقان في السجور من تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أوجدها فيها، وحتى إن تمكنا من تجاوزها فكريا فقد خضعا لها صلبا.

والواقع أن استنتاجات الباحث، المبالغة هذا النوع الأخير، غفل - في فهمه - الحلال للمجس الرئيسى الذى أصاب الرقصة. والنسج هو ما يصنعها، لذا لم يفت عند حداث هذا أو هناك قد فهم بعض الظواهر الجزئية وعلمها. وإلا كانت قد التزمت في هذا العرض - جهد الطاقة - كرات الباحث نفسها، فقد كان ذلك، بالإضافة إلى أخرى الأمانة، يفرض الكشف عن حركة الباحث المنهجية ومصلحته، خصوصا أن الباحث قد بذل جهدا فكريا وعصلا مستغنيا فليقا، فليس الكثير من جوانبه يتناول لامة ذكية كافية، لاشك في أصالتها وجديتها، كما أنه يملك طموحا مشروعا واتساعا بالرسالة. إلا أن هذا الحلال المنهجي الرئيسى الذى شاب الدراسة هو هذه «الغلبة الألفية». ولكن لنؤجل تناول هذه المسألة - لأننا نلخص مع نتائج الدراسة إذ أنها مستكشف عن جوانب هذه المسألة على نحو أكثر صراحة.

لقد لجأ الباحث إلى عاتقة تأويلية بين النتائج التى انتهى إليها إثر تحليل للظهر الألفى للـ «حديث» ومظهره الاجتماعي والتاريخي، تلافا للفصل الذى تم خلال الدراسة بين الظهريين، وما قد ينتج من هذا الفصل من تفكك في أجزاء البحث ومراسله. وإن تكرر النتائج التى وردت أثناء العرض، وإنما ستفقد عند نتيجة تأويلية يسهلها الباحث هنا:

إن التحول المجهز للـ «حديث» من الشكل الأدلى التقليدى إلى شكل البناء القصصى، عكس الظروف التى تم فيها التحول. إذ أن استعمال الشكى القصصى لم يكن استعاضة لأمه التطور الطبى للواقع المحل لأنه من الأشكال الأدبية التى ظهرت بظهور المصنعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البرجوازية فيها. كما لم يكن استعاضة لأمه التطور الطبى، بل إن ارتباط مصر بباطل الرأسمالى الغرب الكائى، يربطها مصر بباطل الرأسمالى الغربى طبى داخل عتاة المجتمع الجديد. لذلك لا يمكن أن نصير - ولحديث لآزال الباحث - أن المولى أبعد شكلا أدبيا جديدا أو طرين فلتلقا بكتابة الـ «حديث»، بقدر ما عكس بطل الألفى نوع التحول التاسع عشر على المجتمع المصرى في أواخر القرن التاسع عشر، ويقدر ما عبر عن التحول المجهز للـ «حديث» التى يتبنى إلى، والى أوتست له بالشكل الألفى لأوره، والى تحمل كاتبه الحقيق.

بالعودة إلى التثبت بالقيم الأصيلة التى تهدورت عنضم التحول المجهز.

ومن ثم تتقل الدراسة في الفصل الثالث من القسم الثانى ليحت «الحركة المضادة لتدهور القيم الأصيلة داخل المجتمع المصرى الجديد». وعلازمة تملطف الراوى المخلقة وساقفاته مع بعض الأشخاص يضعف أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد - نجسم - في طريقتين متكاملتين، إحداهما صلبة والأخرى نظرية. وتمثل الطريقة العملية في قيامه بردود فعل عسوسة. وتمثل الطريقة النظرية في الآراء التى يمدو ملاحظا وملمزا بها. ومن ثم تأخذ الدراسة في فحص المظهر العملى للحركة المضادة، حيث لوسط أنها تأخذ شكل مسئلة طويلة من حركات (خروج - دخول) - خروج - عزلة - خروج جديد... قام الباحث بوضع جدول لها سيرا نوع كل منها والظروف التى جندت فيها. وتستتج الدراسة من فحص هذا المظهر العملى، وما تال فيه من حركات وتماثل علاقات بين الراوى والبدا في محاولة تجريبية لفهم اللات وفهم الدخيل، هذه النتائج التى حرص الراوى في الـ «حديث» على أن يؤكد بها جدوى الحركة المضادة التى قام بها:

لقد أعاد النظر في اللات الخلية

تحت بند نوع المبالغة التى يبنى إلى ربط اللات الخلية بالذات الأجنبية أو الغير.

والمظهر الفكرى لهذه الحركة المضادة شديد الاتصال بالحركة التجريبية بكل أصدما الآخر في كل مراحل الـ «حديث» وفكرية التجريبية تتوحد من حين لآخر بسبب إثارة مسألة استوى موضوعها من الطرف المكالى الذى يريد فيه الراوى ويضف مرافقيه، فينطلق أحد الأشخاص المتفحق منه فحيا، في تحليل نظرى يحدد الحركة ويتأمل فيها. وتقدم الدراسة بمصر هذه المرافق، ويمد تحليل لآفاق بحث الراوى عن حل. وطائمه المستعوى في مجتمع متدهور، تستج من خلال ما عبر عنه الراوى أن لظفون منه ذعيا من حركة مضادة سواء في المستوى العملى أو الفكرى أنها حصيله التماجين أساسين:

أ - اتجاه غرى إسلامى

ب - اتجاه وطنى مصرى.

كما نجل موقف الراوى، بالإضافة إلى ذلك، من خلال اللحية الطيقية التى نظر من خلالها إلى الواقع الجديد ووصل إلى وصفه. وقد قاد هذا إلى مصادره معالجة علاقة حيسى بن شام بمحمد المولى، نتيجة للاسطة الختال بين اللحية الطيقية للراوى والواقع الطيق للؤلؤ. وأظهر ذلك أنها تماثل كذلك في محاولة اجتباب الاصطدام المباشر والتعبئة بكل الطيقتين: الطيقية الحاكمة القديمة واليقية

من ذلك المجتمع المتدهور، ومعتزجاتها السلوكية في التعامل من تبعة وعش وروشة، تشترك في التعبير عن اتجاه هذا المجتمع غرى تحت خط اقتصادى راسملى قائم على المبادرة الفردية الحرة، تجسم خاصة في تساق الفئات لبيع الأرباح وبلجوها لطرق شتى كى تروثا، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك عن طريق امتلاك وسائل إنتاج مستورة الاستعمال في المصنعات الرأسمالية الغربية. لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصرى في وضع تحول مجهز في المستوى الاقتصادى أيضا. إذ تربط على أن يكون راسملى، كما أن الأثرياء من المستثمرين وجدوا أنفسهم في طريق التحول الراسملى دون أن تكون لهم القدرة على التحول إلى راسمليين فعلا.

ولم يكن الجانب الاجتماعي أقل تصويرا لمظاهر التحول في المجتمع المصرى الجديد من الجانب السابق، إذ تربط أصدما بالآخر أشد الارتباط. وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعي، كما بدت في الصورة التى قدمها راوى الـ «حديث» وقد شملت هذه المظاهر مجالات مختلفة من الحياة اليومية، وتمثل في تحولات تبدأ من التحول الثغرى، والتحول في اللامسأط الأدبية وأساسيا، لتند إلى التحول في اللامسأط ووسائل النقل، وفى البناء للمارى، ثم تتأكد في مظاهر السلوك والتماض بين المظهر الخارجى والحقيقة الداخلية، وما يستتبع ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والدينية والأصيلة، وما استحدثت من وسائل التسلية، واختلال علاقات الزواج والمرفق من المرأة، تأهيل عن ظاهرة التعلق بالسباح.

أما المظاهر الثقافى فتلاحظ الدراسة أن «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود نشاط فكرى وثقافى، لكنها متفرقة وغير مبررة. وإعادة جميعها وناتيا تصنفها إلى أقسام ستة كبرى: التعليم، والأدب، والمصاحفة والفتش، والنسج، والأدب والمصاحفة، والفرش والغناء، ويستعرض أسوال هذه الأقسام تبين للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية في التعبير عن تدهور القيم الأصيلة للمجتمع المصرى الجديد. وفى إثبات حالة الانتقال المجهز التى تردى فيها نتيجة لمخالف إرادى أو لا إرادى بين قوة خارجية تحتل في الهيئة الغربية، وقوة عتية نائمة من شعور بعض الفئات بتغلغلها الحضارى فتلق أرواحها بمظاهر الحضارة الغربية وقدمها دون أن يكونوا قادرين على أن يصيحوا غريبن.

على أن راوى الـ «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير، ولكنه تجاوز ذلك إلى التداخل

إلى البنية التحتية للتركيب الاجتماعي . ومفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبي هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى ، ثم بينها وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التي يتبنى إليها صاحب الأثر . وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطين . تميز الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التي يتبنى إليها المؤلف من الواقع الذي يعيشه (الوعي الابداعي) ، وتتميز الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذي تنطمح إلى وجوده نحو نظام أكثر إنساعا وأكثر إنسانية .

ولعل في هذا كله ما يوضح إدراكه هذا المنتج لدى تعدد الظواهر وتراكبها ، وهو ما جعله المنتج يلقى على نفسه هذه المهام ، ليتجاوز مبدأ «الطبيعة الآلية» ، متطابقا نحو آفاق أرحب ، ولكنها أكثر علمية وحيطة في نفس الوقت ، للكشف عن هذه العلاقة العميقة المحيطة المتأثرة بين تراكيب الإبداع الفني ، والظناني عامة ، والتركيب الاجتماعي .

في منتصف الطريق عند لهم على آلى العلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية . وعصمت حواسه . لنفس المبدأ الذي استعمله : مبدأ «التحول المحصور» .

وللتبجح - الذي احتلده - يقول بأن الشكل الأدبي ليس إبداعا فرديا ، بل هو اجتماعي المنشأ ، وأن هذا الشكل يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعي الذي يتبنى إليه صاحبه . أو كما يقول جولدمان «الطابع الاجتماعي للأثر يمثل في أن الفرد ليس في إمكانه أن يؤسس ، حل الأفراد ، بناء ذهنيا منسجما يوافق ما يسمى بـ «رؤية العالم» فيتأه من هذا الخط لا بد أن يكون من إجمال فئة ، يمكن للفرد أن يندمج إلى درجة مرتفعة من الانسجام وينقله إلى مستوى الخلق الخيالي والفكرية التصوري . غير أن نفس المنتج يقول بأن الأثر الأدبي ليس عملا انفراديا بسيطا ، وإنما هو عمل مركب ، تتشارك علاقاته وتترافق في تراكيبه وأبنية ذات مستويات متعددة إلى أن تصل

والباحث يمتدح أن استنتاجاته هذه تثبت نتيجة انتهى إليها بعض الباحثين للتبجح لإيجاه النقد الاجتماعي (يشير إلى جولدمان في كتابه : نحو سيولوجيا للرواية) ، ومؤداهما أن التغيرات الكثيرة داخل أثر ، أو أسلوب ، أو نوع أدبي أو فني ، ناجمة دوما ، حتى إن جرت تغيرات فنية مهمة ، من عبري جديد ينتهي بخلق وسائل التعبير الخاصة به . كما يعتقد أنه يلتقي مع باحثين آخرين (يشير إلى ميشال زولا في كتابه : الرواية والخيال) في تحليلهم للأعمال الروائية ويؤمن من أصول أبنيتها الأدبية . فمفصله أن المؤلف الأول ، لهذه الأبنية ، في أبرز مظاهرها الجمالية هو : التركيب التاريخي والاجتماعي والنفساني والديني الذي يمثل الكاتب أحد شهوده . فالكاتب لا يؤسس شكلا بل يكتشفه .

غير آت - مها اعتقدنا في صحة آراء من يشير إليها - لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معها . على الأقل ، في الحدود التي رفعت عندها البحث . فهو قد ابصر مستويات العلاقات ، ولم يكل عملية التحليل إلى مراحلها التي تقضي إلى النتيجة التي يخلصها . ويكاد يرد إلى النظرية - التي رفضها واصفها تقليدية - وهي النظرية التي ترى أن الأثر الأدبي مرآة صادقة للعصر . ففراه يتجسد من الجلبول الاجتماعية والفكرية عاكسا غائلا مائلا (الصكنا آيا) بينها وبين الأثر الأدبي . ويجدا يكاد يتحول القسم الثاني من الترواية وهو الخاص بجانب «البلوغ» إلى لوقية تاريخي اجتماعي ، ويبحث في الطرف التاريخي الاجتماعي الذي حاصره ال «حديث» ومؤلفه ، ومدى صدق المؤلف في نقل صورة ذلك العصر . ومن هنا كانت «الطبيعة الآلية» تظهر في شكل قليل من التفسيرات والاستنتاجات ، حل التحول الذي أشرنا إليه قبل قليل ، حيث عقد غائلا بين فعل راوي ال «حديث» في تجسيم القيم الأصلية وبين فعل مؤلفه في صياغة شكل أدبي محدد له .

أما قضية الباحث الكبير وهي أن ال «حديث» يترن عن شكل أدبي متحول ، نتيجة لظهوره في فترة تاريخية كان التحول في جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها ، فإنها نتيجة تضمن تعميميا ، يعود بنا إلى التسميات التي رفضها الباحث نفسه ، والتي يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات المعربة التي ظهرت في نفس الفترة . ويقتد هذا التعميم دلالة إذا عرفنا أن محمد حسين في دراسته لبنية المجتمع المصري الاقتصادية الاجتماعية ، والتي نشر بها مبدأ «التحول المحصور» في تفسير تركيب وسائر هذه البنية ، بحث آثار هذا المبدأ إلى أيامنا . فهل يعني ذلك أن كل آثار الأدب المصري المعاصرة تخضع لنفس التفسير والتفصيل ؟ وإذا كان الأمر كذلك لما تفسر التغيرات والتطورات التي جرت على أشكال الإبداع الأدبي عامة وعند كل مؤلف خاصة ؟

غير أن الأمر - في الحقيقة - أن رشيد فايت لم يعنى بمنهجية إلى نهايتها العلمية المنهجية ، وتوقف

فصول

مجلة النقد الأدبي

لكي تضمن الحصول على نسختك من مجلة احرص على الاشتراك فيها .

نظام الاشتراك محدد في الصفحة الثانية



تفحص
 دوائر النشر والمطابع للبحث في
 بيان تصدير لغزو العربيات بمجموعة جديدة من
 مؤلفات الدكتور داهش الأدبية



مؤلفات الدكتور وإبراهيم الطبع

مؤلفات الدكتور داهش العدة للعظيم

١٥. نرسوس الأرميني
١٦. جورج الطائف
١٧. كاثوليكوس البواري الارمني
١٨. القبط، رئيس المذبحه الارمنيه
١٩. آنتوني العرت
٢٠. اسبردي
٢١. سكرتير خال
٢٢. القبط، رئيسه (ملاك)
٢٣. رعيه القبطه (عبد المسيح) في اريه
٢٤. رعيه القبطه في البطريرك راعي القبطيه
٢٥. طائفه مريون
٢٦. زنايات الطوبى القدره
٢٧. غير القبطيه (مسيحيه) القبطيه
٢٨. كبريه عرثه كاثوليك النليل
٢٩. القبطه العرثه المذبحه
٣٠. كنيسته المذبحه (رعيه) رعيه عرثه
٣١. القبطه عرثه سانسوس
٣٢. هكناك نرسول يديان اسعاده اماري
٣٣. قرونه البواري
٣٤. كنيسه عرثه كاثوليك الارمنه
٣٥. اسكرتير القبطيه المذبحه
٣٦. طائفه القبطيه في اريه
٣٧. رعيه القبطيه
٣٨. رعيه القبطيه
٣٩. رعيه القبطيه
٤٠. رعيه القبطيه
٤١. رعيه القبطيه
٤٢. رعيه القبطيه
٤٣. رعيه القبطيه
٤٤. رعيه القبطيه
٤٥. رعيه القبطيه
٤٦. رعيه القبطيه
٤٧. رعيه القبطيه
٤٨. رعيه القبطيه
٤٩. رعيه القبطيه
٥٠. رعيه القبطيه
٥١. رعيه القبطيه
٥٢. رعيه القبطيه
٥٣. رعيه القبطيه
٥٤. رعيه القبطيه
٥٥. رعيه القبطيه
٥٦. رعيه القبطيه
٥٧. رعيه القبطيه
٥٨. رعيه القبطيه
٥٩. رعيه القبطيه
٦٠. رعيه القبطيه
٦١. رعيه القبطيه
٦٢. رعيه القبطيه
٦٣. رعيه القبطيه
٦٤. رعيه القبطيه
٦٥. رعيه القبطيه
٦٦. رعيه القبطيه
٦٧. رعيه القبطيه
٦٨. رعيه القبطيه
٦٩. رعيه القبطيه
٧٠. رعيه القبطيه
٧١. رعيه القبطيه
٧٢. رعيه القبطيه
٧٣. رعيه القبطيه
٧٤. رعيه القبطيه
٧٥. رعيه القبطيه
٧٦. رعيه القبطيه
٧٧. رعيه القبطيه
٧٨. رعيه القبطيه
٧٩. رعيه القبطيه
٨٠. رعيه القبطيه
٨١. رعيه القبطيه
٨٢. رعيه القبطيه
٨٣. رعيه القبطيه
٨٤. رعيه القبطيه
٨٥. رعيه القبطيه
٨٦. رعيه القبطيه
٨٧. رعيه القبطيه
٨٨. رعيه القبطيه
٨٩. رعيه القبطيه
٩٠. رعيه القبطيه
٩١. رعيه القبطيه
٩٢. رعيه القبطيه
٩٣. رعيه القبطيه
٩٤. رعيه القبطيه
٩٥. رعيه القبطيه
٩٦. رعيه القبطيه
٩٧. رعيه القبطيه
٩٨. رعيه القبطيه
٩٩. رعيه القبطيه
١٠٠. رعيه القبطيه

الزعماء الثاقبة حول الكوفة السنية
في حشرهم

الزحاحات الطبعة من الدكتور داهش والدا هاشم

ستة وخمسون كتاباً

- ١٠- نَسِيتُ الْفِتْيَةَ
 ١١- مَعْتَدًا زَيْدًا كَتَبَ الرَّكُوزُ زَاهِيَةً
 ١٢- مَخْلُوقَاتُ خُزْأَمِيَّتٍ
 ١٣- بَنَانُ رِضَالٍ
 ١٤- مَتَلَيْلٌ يَجْمَعُ زُجْجًا وَلَطِيفًا وَرَاقِيًا
 ١٥- مَعْرِضٌ صَرِيحٌ بِأَنَّهُ طَائِرٌ عَيْنِيَّةٌ (يَقْدِرُ
 ١٦- يَرَى الْإِزْلَازَ
 ١٧- أَوَّلُهُ يَنْبَغِي لِيَدِي وَفَيْتُهُ لِمَا يَدِي
 ١٨- نَهْوُ الرَّكُوزِ
 ١٩- ذَكَرْتُ لِيُشْرِعَ الْتَابِعِي
 ٢٠- أَمَّا لِيَاكُلِيهِ (فِي مَجْرَدِ)
 ٢١- أَمَّا يَشِيْبُهُ عَيْنِيَّةٌ
 ٢٢- مَعْتَدًا الْأَعْرَابُ أَنْ يَرُدُّهُ خُزْأَمِيَّةٌ
 ٢٣- زَاهِيَةُ الْإِسْلَامُ بَيْنَ الرَّكُوزِ وَزَاهِيَةٍ
 ٢٤- الرَّكُوزُ مَرْتَدٌّ بِسَبِيلِ جَدِّهَا
 ٢٥- قَسَدًا لِيَاكُلِيهِ (فِي مَجْرَدِ)

فرا ديس الالهيات يرضعها اللبن وفار القديسين
في عشرة اجزاء

عَدَاوَةُ الْإِلَهِ تَوَسُّعُهَا التَّوَهُُّدَ الْفَرْدِيَّةَ
فِي هَذِهِ الْأَمْرِ

- ١- فخر بنات الماضي
٢- مروج الذهب
٣- تاريخ الخلفاء
٤- تاريخ العرب
٥- تاريخ العرب
٦- تاريخ العرب
٧- تاريخ العرب
٨- تاريخ العرب
٩- تاريخ العرب
١٠- تاريخ العرب

دار النشر المثلث للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ص. ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١

جميع هذه المؤلفات تجدونها بمعرضنا الفاعرة الدولي الثالث عشر للكتاب ١٩٨١
منه ٩٩ يناير مفتحة ٩ فبراير - جناح دار الفنون - سراي رقم ٧

الأسنيت

والنقد الأدبي

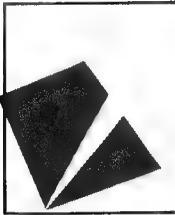
في النظرية والممارسة

تأليف: د. موديس أبو ناضر
معرض: شكري ماضي

في فترات الانحسار العام تسطرح الأزمة النقدية والثقافية . وكالمادة في مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التقليديين استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهري . فيمدون أعناقهم بقرعة في محاولة لتجديد وتحوير مقولات وأفكار استهلكمت منذ أمد بعيد بفعل حركة الواقع الموضوعي التي لا تعود إلى الزوال .

ونلمس ذلك على صعيد النقد الأدبي في الوطن العربي هذه الأيام في المحاولات القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن . وحسن عروقه ببعض الدماء لكيلا يجف تماماً . ومن المفيد أن نذكر أن هذا الشعار كان قد نقل إلينا خطأ قبل عدة عقود ، حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج . إلى تحول الفن إلى سلطة في العالم الرأسمالي . لكن بعض نقادنا تلقوه وجعلوه مضاداً للفكرة الالتزام أو الفن للمجتمع .

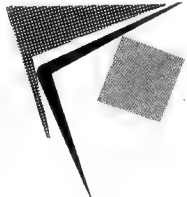
وفي هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد بردها مزكّش خادع . وتحت أسماء جديدة هذه المرة . مثل التثاقب أو النبوية أو الأسنية وهي تسميات متعددة لسمى واحد . وتتنفس الدهورات الجديدة - كما هي العادة - متشعة بالحرص على أدبية الأدب ونية الفن . وبإهداء مريضو للطنية والشفقة . ومزينة بالإحصاءات والجداول والأسماء المتفككة والمتنازعة ! ثم غلغع ووجت كثيراً ضد المناهج التي تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامية حركة الواقع الموضوعي .



والممارسة . لأنه يتبع للمرء - كما يوحى عنوانه - أن يتعرف على المركبات النظرية والتطبيقية مما ...
سنة عرض فصول الكتاب بالتتابع كما جاءت به . وسأقف عند أهم النقاط النظرية والتطبيقية . موضعاً ومعلقاً قدر الإمكان . وسأخلق ذلك بكلمة موجزة تناقش أهم القضايا التي يطرحها هذا المنهج على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري كذلك .

ويبدو أن هناك حاسة للنبوية والأسنية ، إذ ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية والمترجمة لهذا المنهج الجديد في أنظار الوطن العربي كما . خصصت بعض المجلات أعداداً خاصة لشرح قضاياها ومناقشتها وما إلى ذلك ..

ولعل من المفيد أن نعرض هنا لكتاب الدكتور موديس أبو ناضر - وهو ناقد متخصص على ما يبدو - « الأسنية والنقد الأدبي » في النظرية



رولان بارت ، وأحد رواد النقد البنيوي والأدبي . بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن الأكتيين يتصرفون أن الأستلة التي تطرح حول هوية حامل المدل أو عامل الوظيفة دأعو إنسان أم حيوان أم شيء ... وسؤال أية وسيلة استعملت (إنتاج ، غش ، خف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام ، للإسعاد) - يتصرفون هذه الأستلة كلها هاشنية (ص ٢٨) ... وحتى عند إحصاء الوظائف ، وهي الخطوة التالية ، فإن الأكتيين يتصرفون أن الوضع الأدبي للقصة مثل موضوعه (المكان ، والوقت ، وحيوات الأشخاص وانتساباتهم الطبقية ، وصفاتهم الخفية) كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة (٢٩) كما يقول ن بروب ... أما الوضع الأول لأعمال القصة فتجده عادة الوظائف التالية :

- (أ) الإيجاد : الفصح يترك أمله ، الأمير يذهب للصيد ، يصعد عن يديه ليحرب حصاناً سحريراً ، الموت قد يكون أحد أسباب الإيجاد الخ
- (ب) للنم : (ج) الفصص :
-
- (د) الفزاج : (هـ) النحرى :
- (و) الإبحار : (ز) الإساعة
- وهكذا ... الخ .

ويقرر الكاتب أخيراً أن هذا المخطط للوظائف قابل للتطبيق في حالات عدة ، في القصة كما في المسرحية ، أو السبائك في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصي (ص ٤٥) ؟!

لكن خطوات التحليل وحذف موضوعه الزمان والمكان وعدم الاهتمام بهوية الأشخاص وانتساباتهم وصفاتهم ألا تثيره الشخصية الفنية ؟ ثم بعد ذلك ما الذي يبق من القصة الفنية ؟ وأخيراً إذا كان مخطط الوظائف ذلك قابل للتطبيق على كل شيء لما الذي يميز الفن الروائي عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال الفنية ؟ قد يجد الأكتيون هذه الأستلة إشكالية ، ورعا ورأوا أنها لا تتفق بالأدب والفن ، لأنها لا يتصرفون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير الزمان والمكان !!

الجميل ، هو تعريف جيسر ، لفضلا من أنه يثير الكثير من المشكلات التي يحتاج المرء لحلها في صفحتين كاثرة . ويكمل أن تعريفه هذا إلى أن تكون اللغة مادة الأدب لا يعني مجال أن الأدب هو اللغة ، فالخير مادة الجمال ، لكن الجمال ليس مجرد حبر ، ومن البعث أن تعرف الجمال بأنه جسد حجري .

يبد أن الكاتب يقصد ليشرح مركزاً آخر فيقول إن نظرية المستويات التي تأخذ بها الأكتية على صعيد الجملة تتشعب على صعيد النص من خلال عدة مستويات ترتبط معاً هي مستوى الوظائف - مستوى الأعمال - مستوى السرد - مستوى المنطق . والأكتيون يمزجون النص إلى نوعين من الوحدات : وحدات أساسية هي أعمال أشخاص القصة ، ووحدات ثانوية أي أوضاع الأشخاص وأحوالهم والوحدات الأساسية هي الوظائف ، لكنها تعبر عن أعمال الأشخاص لا عن دولهم واستعداداتهم البنيوية . والوظائف - أكتياً - التي تشكل المفاصل الأساسية في النص ، وهي دائماً ثابتة بالرغم من تعدد وحدات الأشخاص الذين يقومون بها ، فلو قام أمير بمختلف أراءه ، وتاجر بمختلف فئاته ، أو شرير بمختلف طفل ، فإن الأعمال التي قام بها هؤلاء تعبر من وجهة نظر أكتية عن وظيفة واحدة هي « الخلف » . أما الوظيفة الثانوية فهي التي تحمل التحيز السردى بين وظيفتين أساسيتين ، « الكاتب يؤكد أنه سيفتح فقط عند الوظائف الأساسية في القصص ، وبعد تحديد الوظائف الأساسية في القصة ، يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها الكاتب بالإجراءات التركيبية » . وهي تحويل النص إلى حالة متفقا من كل العناصر الذاتية وذلك باتباع الخطوات التالية :

- (أ) تحليل النص من لغة الفصح ، ووضع بدلاً منها لغة العوائل : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المساعد ، العامل المعاكس .
- (ب) تحليل النص من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان .
- (ج) تحليل النص من جميع العناصر ذات الصلة الوظيفية (أي تلك التي تسمى إلى تطوير الحادثة) .

وعليه التحول هذه - أو التحليل على حد تمييز الكاتب - يجب ألا ندمش القارئ ، لأن القصة عند الأكتيين « تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل » (ص ٢١) - على حد تعبير

تحت صفحات الكتاب إلى (١٩١) صفحة من القطع المتوسط ، ويأخذ من مقدمة وضامته بينها سبعة فصول هي :

- الفصل الأول : ألف ليلة وليلة والناس الوظائف .
- الفصل الثاني : ألف ليلة وليلة والحر والوظائف .
- الفصل الثالث : طواسين بيروت والأشخاص العوائل .
- الفصل الرابع : الأبطال والسرد القصصي .
- الفصل الخامس : بقايا صور والرؤيا القصصية .
- الفصل السادس : موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصي .
- الفصل السابع : الشجاذ وعالم المنطق .

في مقدمة الكتاب ، وحتى يور الكاتب لمنهجه سمات الحد ، يباين مختلف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب وحيث وأسبابه الخارجية ، ويتبعها الكاتب بأنها تقع في شكل الشرح التحليلي أ في سبها إلى تفسير الموضوع الأدبي في ضوء سياقها الاجتماعي ، لأنها لا نصف الأمر بالأدب بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية ؟ ثم يضيف بأن ردات فعل عدة حدثت ضد هذه المناهج البالية ، تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل ، أهمها المنهج الأكتي أو علم اللغة العام ، وهو الذي يدعو إلى البحث عن خصائص الإح الأدبي ، أي البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية ، لأن الأكتية تعنى بوصف اللغة على كل المستويات (صوتية ، تركيبية ، دلالية) . فالأكتية - بمنزلة أخرى - هي الدراسة العلمية للغة في مظهرها الحسي في الكلام ، أما الكلام الأول فهو مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة وها قراءتها وحرها ودلالتها . والأكتيون يصامون مع النص الأدبي كما يصامون مع الجملة ، فالجملة كما هو مقرر عليه أكتياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية تركيبية دلالية) ومن هذه الصيغيات يلمس القارئ تحلياً عما يميز الأدب عن غيره ، لأن أي أثر أدبي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة ، ثم إن تعريف الأدب بأنه جسد لغوي (ص ٨) وأن قراءته اللغة أو مجموعة من

وعلى صعيد التطبيق سيميز أكثر تناقضات المنهج ، وستدوب النصوص وسيتلأش أصحابها ...

في الفصل الأول وألفت ليلة وليلة والناس والوظائف ، يقف الكاتب عند مسألة تاريخية النص في تحقيقات وتناقضات واضحة ، ويلجأ - ربما بسبب ذلك - إلى عبارات تهويلية ، فيقول إن كل قراءة تعمل على نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذي تقرأ . ويشيف بأن رفض تاريخية النص (ومخاصة النص موضوع البحث ، أي ألفت ليلة وليلة) يعني الدخول في مجالات كلامية مع صانعي هذا التاريخ (أي مجموعة القراء والنقاد والمترجمين) . أما قوله فيمن التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكتابته . وبين هذين الموقنين اللذين يهدما الكاتب إيست - حينئذ يختار موقفاً ثالثاً في قراءة ألفت ليلة وليلة . وهذا الموقف لا ينحل من علاقة النص بعلمه وتاريخه !! ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حدثت ميكانيته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ! وإنما يسي إلى استيعاب هذا التاريخ كلما دعت الحاجة ، ومن ثم تفسيره (المفهوم هنا على التاريخ) بشكل يتناهى مع النهج الذي ارتفضياه لقراءته ، وهو جميل القراءة الداخلية للنص . من علم النص الأدبي إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (١٦) فلم أن الكاتب قد رفض أي علاقة بين النص والواقع الخارجي ، ودعا إلى دراسة النص من الدلائل فقط فإننا نراه في هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مضطراً إلى الارتكاز على «عناوين النص» كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا على صعيد التطبيق لا ننسى أي أثر لاستيعاب التاريخ أو تفسيره ، بل لا نحس أن الكاتب يتحدث من نص الليل للحواء الأروبي من هذا أن الكاتب يقرر بعد ذلك بقليل أنه سيكون على الوظائف الأساسية بغية بيان النظام الذي يحكمه في عناصر النص مجتمعة . ثم يشيف متناقضاً كلامه السابق - وذلك لأن عقلانية النظام غدت بديلاً عن عقلانية الشرع والظهير (نذكر هنا بأن الشرع هو دراسة علاقات النص ، والظهير هو ربط النص بواقع الاجتماعي التاريخي) التي اقترضت بانقرض البحث عن سميات الأكياء وعلاجه (١٧) وما بعدها ٢١١ ثم ينتهي الكاتب بوضع عطل للوظائف هو النظام الذي يتحكم في نص الليل وهو لا يختلف عن عطل - الوظائف الذي أشرنا إليه قبل قليل .

وفي الفصل الثاني وألفت ليلة وليلة والحواء الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف للنص ، غرق للنص ، الخلف ، استعادة الاضطراب ، الإساءة .. الخ ولا شيء غير ذلك .. ثم يتحدث عن مزاجية الوظائف أو تعاطفها ويقول إن عدة وظائف قد تتألف لتكون وظيفة إيجابية تقابل وظيفة سلبية سابقة هي الإساءة . ثم يصل إلى نتيجة هي أن النتائج الزمنية للوظائف ليس على نفس التورية ولكن ماذا يعني ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص الليل ؟ هل زادها فنية أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تندرج بالطبع في ذهن الكاتب ولا يستطيع منهج أن يقرب منها فضلاً عن أن يجيب عنها .

أما الحيز الزماني والمكاني للبطل فيتمثل في أربع عطات تبدأ بتصنيف الوظائف هي : الذهاب ، الانتقال ، العودة ، الوصول للنقطة . وهذه المحطات تنبئ بالشكل التالي :

الذهاب	الانتقال
العودة	الوصول

وهذا الحيز الزمكاني لا يوضح ؟ هو في الليل أم في قصة أخرى ، لأن هذا المخطط بعد تجربة شديدة للزمان والمكان ، وهو يمر - في التحليل الأخير - عن الرؤية السكونية لدى الأستين .

وفي الفصل الثالث وطواحين بيروت والأشخاص العوامل ، تزداد خطرات المنهج ومركزاته الفكرية وغرباً ، إذ يعرف الكاتب الأشخاص ألسناً بأنهم ليسوا كائنات فسيحة بل مشاركين ، فالشخص من وجهة نظر ألسنية لا يحدد بمجولة أو استعداده البنية أو الخلق بل بموقعه في داخل القصة . وللتوضيح يشيف الكاتب أن الكلام من موقع الشخص في داخل القصة يعني بكلمة أخرى الكلام من شخص يصل صلاً ما ، شخص يلبس دوراً ما ، ومن ثم يتم إلى هذا الشخص أو ذلك وظيفة نحوية ولا شيء أكثر (ص ٦٠) فتعديد الشخص بالمثل الذي يصله أو الفعل الذي يفعله ينبع من مفهوم صرف نحوي (ص ٦١) ، لأن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل ، وهو ذاته الفاعل التي على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أحداث أو مجموعة أفعال ، تقوم بها جماعة من العوامل يصل

عدها إلى ستة هي : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل المعاكس ، العامل المساعد (سبأني شرح ذلك) . ثم يشيف - وهو الذي يدعي الحرص على الخصائص الأدبية في الأثر الأدبي - وهذه العوامل موجودة في كل فعل تواصل ، سواء أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوامل أثبتت قابليته للتطبيق على كل مجالات الحياة ، وهو يشكل في نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم النص مهما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يمر أي التفتت إلى استقلالية الأدب والفن وإلى قوانينها الخاصة ، ومن ثم يصبح عاجزاً عن القيام بالمهام التي يدعي أنه وجد لأجلها ...

وفي طواحين بيروت ، يظهر توزيع العوامل عبر مثليتين يحسدون عدة وظائف ، هي من باب التذكير : المنع ، الإساءة ... إلخ هذه الوظائف وادعها أشخاص يمثلونها في النص ، لكن الأستين لا يفرق بين الإنسان أو الحجر أو الرمح ، لأن لهم خدعهم والأشياء هو وصف الوظائف وأن المثلث كما نعرضه انطلاقاً من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة المثلث ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جنياً ، أو يكون فكرة أو شيئاً ما . كما أن صياغة المثلث لا تتم بناء على المعارف أو الميول التي تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذلك ، وإنما على أساس الأفعال التي يقوم بها ، وما يقرب من هذه الأفعال من نتائج داخل السياق العام للقصة (ص ٦٣) .

وفي طواحين بيروت يضطر الكاتب إلى تخفيض عدد المثليتين (الشخصيات) لكثرتهم ، ثم يفرغمه إلى عوامل كي يسهل له الكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره :

(أ) فئة العامل الذات والعامل الموضوع :

— العامل الذات : هو البطلة تيمية :
— العامل الموضوع : هو الشيء المقفود المشقى المحرق إليه ، ويحدده الكاتب بطموحه إلى تكملة دراستها في بيروت .

(ب) فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه :

— المرسل : هو تيمية أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات يتدمج في العامل الموضوع في طواحين بيروت) .

الإقامة ، ولا الحلف منها . ويضع تشويه الشخصية الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هاني الراعي يروج مع فئة اللعين لأنه أمان تيمية عندما وقعت أمام الجلجلة ، ثم يوضع في فئة الشخص المزعج فيه لأنه يرب من الزواج بتيمية بالسويك لأنه مسيحي ماروني وتيمية مسلمة شيعية كما تذكر الرواية . لكن لا يتم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست روز التي آوت تيمية في منزلها لتستغل جمالها وتغر بها ، تدرج الست روز في دائرة اللعين مرة « لأنها آوت فحسب » وأخرى في دائرة اللسي « لأنها غررت بها » . لكن الكاتب يستغل من هذا المخطط أن الأشخاص في طواحين بيروت يتسبون إلى سكوئين ، وهم اللعين يحافظون على تطور نفس واحد ، ودينايين ، وهم غير المتسبين نفسياً . ثم ينحس إلى القول إن « دينامية الأشخاص وسكويتهم تكشف أن النموذج الفني الذي يتشكل منه الأشخاص في طواحين بيروت نموذج مبني على مفهوم يذكرونه بلعص الكلاسيكيين ، حيث البهيل ينظر بغيراً ، والأب يظل أباً ، والمرأة العاقلة تظل عاقلة ، ولا مجال في نموذج من هذا النوع الأشخاص أنصاف ملائكة أو أنصاف شياطين ، فهم إما ملائكة أو شياطين » (ص ٨٠) .

هذه هي النتيجة التي تنتهي إليها الدراسة الأكسية المطولة التي تدعى أنها تيم بالآخر الأدبي فقط ، وبالكشف عن بيئة الفنية ونظامه . وبالطبع لابد أن يلاحظ المرء مقدار الطاقة الضالعة حين يلمس أن هذه النتيجة - أو أنه حلم يصحها - وهو أمر غير ممكن على أية حال - يمكن أن تستخلص بشكل أوضح وأبصر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال لمواقفها ، ودون هذه التفتيات والحدول واللف والدوران في حلقة مفرغة .. هذا فضلاً عن أن شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن ينطق عليهم ذلك التصنيف . فتيمية ابنة الجنب تنقل إلى بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تتدرك في الانقراض الطالاية ضد السلطة ، وتتشارك في محاربة الطائفية ، وتنتق برزى رعدو هاني الراعي الذي يغرر بها لتتجهل إلى بوهيمية ثم تنضم إلى أحزاب سياسية وتكتشف زيفها ، وتعمل في نقابة عالج المرفأ ، ثم تنضم إلى المقاومة الفلسطينية . هذا مسارها باختصار ، فهل هي شخصية ملائكية أو شيطانية ؟ حتى رمزي رعد ، للمالك يقول أن الكاتب « رعد الرعد ليحيى الغام على انتهاك جميع الأبواب التي يفرم عليها الجميع » (ص ٦٤) - رمزي

(أ) البطلان : تيمية ، وهي في صوة أهاها وليس في صوة ما تتحل به من صفات فكرية أو عصال عقلية أو مفاع نحو هذا الشخص أو ذلك :

- تحرق المواثيق .
- تمرض نفسها للتجارب .
- تشغل في تجاربها كلها .
- الحرب من الجميع واللجوء إلى القديسين .
- (ب) الشخص المزعج فيه أو الشيء المزعج إليه :

- ١- الجلجلة : حلم تيمية الأول كلفها غالياً .
- ٢- رمزي رعد : فتية في تحقيق أمانيتها ، أقتلها عذريتها .
- ٣- هاني الراعي : يرب من الزواج بتيمية بالسويك .

(ج) اللعين ، المخطئ :

- ١- للملئ : الأم تطلي تيمية المال .
- الأب يلع أفساط تيمية للدرسية .
- ٢- اللعين : هاني الراعي بين تيمية عندما وقعت أمام الجلجلة .
- زئوب : تساعد تيمية في حياتها اليومية .
- ماري : تساعد تيمية .
- الست روز : لعين تيمية يبايها في غرقه من غرق بيتنا الكبير .
- (د) اللسي ، للمخطئ :

- ١- اللسي : أوديت تغير جابر بأن لأخته تيمية ثلاثة عاشقين . الست روز وأكرم الجردى يفران بتيمية .
- ٢- للمتدى : جابر يضرب أمته في الهدية ، ويسمى لفتلها في بيروت .
- حسين القسوي يشطب تيمية بالمرسى وجهها .

والكاتب يقرر بعد ذلك أن هناك بعض الشخصيات التي تتصدى دائرة أهاها ، فللعين يتحول إلى شخص موعوب فيه ، للمالك يتحول إلى مساعد . ولكن يبقى التيه هنا إلى أن التقسيم لا يأخذ بعين الاعتبار الظروف التي تمت فيه الإقامة أو

- المرسل إليه : متابعة الدراسة وهاني الراعي ورمزي رعد (كذلك) يتنم هذا العامل الموضوع بالعامل المرسل إليه .

ونعلس الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن هذين الانتمائين لها وقع دلالاً ، إذ يكشفان عن السبات الفردية للبطلان ! ويقرر في الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الثلاث تبدو متمايزة وغير متداخلة في ألف لية وليلة . ولا يذكر الكاتب ما الذي يربط على هذا الغايز !

(ج) فئة العامل المساعد والعامل الماكس :

- الماكس : أموها جابر وصديقه حسين القسوي فقط .
- المساعد : الأم فقط .

هذا التقسيم يوضح كيف يتم في المنتج الأكسي تجريد البيئة والجمهور ، واختزال الشخصيات الفنية . فتيمية ابنة الجنب ، التي تبحث عن الحرية والحرية وعروبة لبنان ، تنحزل إلى تيمية التي تبحث عن دراستها فقط ، العامل الماكس تيمية في بحثها ومعاتباتها ليس هو الجميع وبيته ونظامه (هذه الكليات المحيطة لدى الأكسين والتي يستندونها في غير موضعها) بل أموها فحسب ، التي يحاول تقيها لأنها تسكن في بيت القواعد الست روز ! والعامل المساعد ليس الرعي والثقافة والحريات التي اكتسبتها تيمية نتيجة تجاربها المتعددة ، بل الأم التي أعطتها عدة ليرات لتدفع قسط الجامعة . ثم إذا كان الأكسين يركزون على الغالطات التي تشكل رسدها هيكل القصة - على حد تعبيرهم - فهل يمكن أن نعد اعتداد جابر وصديقه بل تيمية وظيفة ثم عادلاً معاكساً أهم - بالنسبة للسبات الروائي - من اعتداد إسرائيل على مطار بيروت ، أو انتفاضة الطلاب وإصابة تيمية فيها ، أو الطائفية وأثرها في زواج تيمية ، وهي المحاور الرئيسية في رواية طواحين بيروت التي تصور الصراع في لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن الرواية تقدم شخصيات نموذجية (بمعنى لوكاشي) فإن الكاتب يذهب في تحليله - ونموذج العوامل في القصة (ص ٧٠) إلى أن الذي يحرك نموذج العوامل هو الشهرة أو الترق فقط ، وهو ينتهي إلى هذه النتيجة بعد استخدام جودلين لورخي الدقة والعلمية ! ! ثم يتسم اللعين وأقاربه في القصة من خلال دائرة أهاهم فقط ، ونعلس إلى التقسيم الثلاث الذي لا يختلف من المخطط السابق :

رعد هذا ألم يشارك في توعية تجمية وفي الانضمام
الطولية ؟ ألم يتعرض لاحتفال السلطة إياه بسبب
مقالاته التحريضية ومواقفه المؤيدة للطلاب
والفدائيين ؟ صحيح أنه انتهى إلى التنازل بخصوص
لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية
عنت أو ملائكية بحت - والأطلة كثيرة على ذلك ...
ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد عنائه
الطويل : أين الرواية ؟ وما الذي جعل من طواحين
بيروت عملاً فنياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه
برأسه منهجه الجديد . ثم أين بنية الرواية الفنية ؟
وأي نظامها أو علاقتها بالتحفة الخفية ، التي لا
يستطيع أن يراها - على ما يبدو - سوى الكاتب
وعملاته من البنيويين والأنتيين ؟ وأخيراً أين علم
اللغة العام وتطبيقه على لغة طواحين بيروت التي لم
يتكلم عنها الكاتب كلمة واحدة ؟!

غير أننا لا بد أن نعمل الكاتب للإجابة عن
تساؤلاتنا ، لأنه يفاجئنا في الفصل الرابع «الأخبار
والسر القصص» بأن دراسته لأنت لفة وليلة
وطواحين بيروت حاولت أن تكشف عن المبادئ التي
تحدد أشكال المضمون من دون أن تنفي من قريب أو
بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذي يسيى لإبرازه
في دراسته لرواية الأخبار . ولكن الكاتب لا يحاول أن
يلسر ما بينه بشكل المضمون وشكل التعبير . فهل
هي ثنائية الشكل والمضمون من خلال الأنتية هذه
البر ؟ في يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز في رواية
الأخبار على الوظيفة الفنية للزمن الروائي ، محبياً ذلك
جانبا من جوانب أشكال التعبير . وهو يقيم الأزمنة
في الرواية إلى ثلاثة :

(أ) النسق الزمني الملاحظ :

أى العودة إلى الماضي من خلال
الحاضر ، ويشتمل في الرواية بالعودة إلى
الوراء لاكتشاف إنكار إسماعيل الممارى
لصالح كامل .

(ب) النسق الزمني المصايد :

صعود زمن الأحداث من الحاضر إلى المستقبل ،
وهو يراعى زمن كتابة القصة .

(ج) النسق الزمني المنقطع :

هنا تتقطع الأزمنة في سيرها من الحاضر
إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل
زماً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإتساع
أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة
في داخل القصة الكبيرة .

ويشير بعد ذلك إلى المقارنات الزمنية ، فيذكر
أن لاسترجاع الماضي يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن
استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية .
ويحاول الكاتب أن يحدد ويفصل فيها يسميه تقنية
السرد القصصى فيذكر منها :

(أ) الخلاصة :

تلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات
في مقاطع أو صفحات قليلة دون الخوض في
ذكر التفاصيل مثل (المراسلة للشرطة
أمضيتها في مكان ، والإعدادية في مكان
آخر ، وما هي الحامية تلقى في الخ

(ب) الوقت :

الوقوف بقية التأمل في مشهد أو لوحة أو
شيء ما .

(ج) الخلف :

مثل «ومرت عشر سنوات» . ومع أن
مثل هذا الاستخدام يسمي تعبيراً ساذجاً
وسطحياً عن التعبير فإن الكاتب يقول إن
الخلف يعكس معاناة راوى الأخبار لتقل
الزمن وبعثاته .

(د) المشهد :

تولى الأحداث بكل تفاصيلها ، أى أن
المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب
ينطلق في هذه التقنيات من مقولة أنتية
مفادها أن تداعيل الأزمنة داخل القصة عمل
جمالي بحت ، لا يؤثر على الأحداث من
حيث المادية والوجود ، وإنما من حيث
الصياغة والترتيب (ص ٨٥) ولا بد أن نشير
هنا إلى أن ترتيب الأحداث في رواية الأخبار
يؤدى إلى تداعيل الأزمنة ، أى أن تداعيل
الأزمنة هو نتيجة ترتيب الأحداث ، ومن
ثم فإن تداعيل الأزمنة جزء من ترتيب
الأحداث . ولا نستطيع تماماً لذلك أن نقص
بين تداعيل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن
ترتيب الأحداث بشكل متتابع ، وتداخل
الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية
وفكرية معاً (مستشر إليها بعد قليل) ، إذ لا
وجود لما يسميه الكاتب بالجلال البحث ١١
وفضلاً عن أن التضمين المذكور للأزمنة لا
يعدى حدود الوصف فإن الكاتب يخلص إلى
نتيجة تتسم بالتصميم الشديد ، مفادها أن
تداعيل الأزمنة يسمي لإيجاد نوع من التأثير

التي المباشر على قرائه ومستمعيه ، وذلك من
خلال خلق نوع من التأثر الدرامى يستدعي
التشويق والتزيين لدى القارئ بالتركيز على
صل ما يتتبع بعد ولكنه ابتداءً جزئياً (النسق
المساعد) ، أو بالتركيز على عمل قام ولكنه
عاط بالآفاق (النسق المهابط) أو بالتركيز على
عمل ينتج نحو التنفيذ (التضمين) (ص
٩٣) وهذه النتيجة تطرح سؤالاً مشروعا وهو
أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن
بالمطلق ، أى بشيء خارج النص ، وهو
الأمر الذي شدد في رفضه منذ البداية ، ومن
ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً ..
أشكالاً فنية معينة ، أو توظيف تقنيات
محددة ؟ ثم هل يؤدى تطور نوعية الجمهور
إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً
عن أن المرء لا بد أن يشير إلى أن دراسة
الكاتب للزمن الروائي ونتائجها جاءت مبسرة
لؤلف الأخبار بخيار تواريخ مهمة تدور فيها
أحداث روايته هي عام ١٩٦٨ و ١٩٧٢
وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكننا
لن نقف عند ذلك درما للإسهاب ، ولكننا
وسنكتفى بالقول إن تداعيل الأزمنة ووظيفتها
في رواية الأخبار لا يمكن أن تحلل بعيداً عن
المكان والشخصيات ورواية الأدب المشتعلة
من العالم الروائي ، فالأدب يريد من خلال
تداعيل الأزمنة أن يحيل الزمن الروائي خادماً
للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم
خصائصه ، أى التتابع وأما المكان فهو واضح
جداً ، وهو الأمر الذي يهدف من روايته
الأدب إلى أن يقول إن المكان - أى بغداد -
قد تغير بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، في حين ظلت
بعض الشخصيات السارية المتطرفة متشبثة
بمقولات جامدة ومواقف متشبثة ، أطفال
إسماعيل الممارى . وكذلك يهدف الأدب
من خلال العودة إلى الماضي (أو تقنية النسق
الزمنى المهابط على حد تعبير الكاتب) إلى
الكشف عن ماضي الشخصيات بما يضى
لحظتها الحاضرة ، أى أنه يريد أن يربط أن
تشجع إسماعيل الممارى هو صفة ملازمة له أو
جزء من طبيعته . والأدب يهدف بالطبع إلى
إدانة النموذج ، لدرجة أنه بعد استشهاده مع
المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتصار ، في
الوقت الذي يريد أن يسوغ فيه - بالمقابل -
مواقف لصالح كامل الذي يتعاون مع السلطة

وفي الفصل السادس «موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصي» ينقل الكاتب إلى دراسة عنصر آخر هو الوصف. وهو يبدأ بمقولة نظرية أهمها أن السرد يطلق القصّة في الزمان، والوصف يوثقها في المكان. وأنّما تكثر في السرد الأحداث التي تدل على الحركة، أما في الوصف فتكثر الأحداث التي تدل على الحالة. ثمّ يقسم الوصف في رواية الطيب صالح إلى:

١ - وصف الأمكنة:

فالمنازل يعني أن الشمال (لندن) والجنوب (السودان). ووصف الأمكنة في الجنوب هي: وصف النهر، القرية، الدار، أما في لندن فيخفق التبرؤثر المصطب، والقرية تصح مدينة ملأى بالحنات والأبنية، والقرية تطلو مقبرة، وهي رمز الأخلاق واليابس.. ويخلص المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية في عالم للنفي: فالجنوب = الطهر والبراءة، والشمال = الدنس والفحش.

٢ - وصف الأشخاص:

يتبين في المكانين، فأشخاص الجنوب أكثرهم رجالاً، وأشخاص الشمال من النساء. ووصف البطل يتم على الأصعدة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية. أما وصف أشخاص الشمال فيتركز على المعالم الجسدية. فوصف الشخص يختلف باختلاف الانتماء الجغرافي، وهو وصف وظيفي، يعبر عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة، وبين المكان والوضع الذي هو فيه.

٣ - وصف الأشياء:

نقح أوصاف الأشياء في رواية الطيب صالح، باستثناء وصف واحد للوحة جين موريس.

وأما ما ينسب الكاتب من هذا الفصل إلى أن وُصفت الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصّة لا يخلل أهمية من سرد الأحداث والأعمال. [فيالوصف يتجدد الحدث، يأخذ هويته، يندفع مسرعاً للحياة بكل أبعادها (ص ١٤٥).

وبالطبع قد لا يدرك القارئ قصد الكاتب بقوله «مسرح الحياة» تبعاً لمفاهيمه ومرتكزاته النظرية، كما أن وصف الأمكنة والشخصيات لا يقتصر على ما ذهب إليه الكاتب من الدنس والبراءة، بل يمتد

إسقاط لفظة الكاتب وصيره ويجعله وزمانه (ص ١١٣). ومع التحفظ على كلمة إسقاط التي يوردها الكاتب من عنده فإن هذا الحكم يبدو تصديقاً وسطيّاً، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب قبل قليل من أن الكلام يعكس بصيات قائله ويعدد الخلق ١ إلى أن الكاتب يعكس أكثر من ذلك في إسقاطاته الفكرية الآلية حين يقرر أن تعدد الرواة في بقايا صور واختلافهم من حيث التوجه والأهمية «يعكس نوعية قصتنا التي تنسب إلى الأدب البيورغرافي أو السري» (ص ١٣) وهو هنا يحاول إيهام القارئ - الذي يعرف أن بقايا صور سيرة ذاتية - بدقة منهجه، وكان الأول قبل ذلك أن يعرف الكاتب الأدب البيورغرافي أنشأً، هنا إذا كانت الألفية تعترف بذلك النوع من الأدب. وتبدو إسقاطات الكاتب هنا في أن تبينه هذه لا يمكن أن تكون مستتبطة من دراسته الألفية لأن هناك روايات سيرة لا تستخدم سوى راو واحد وهو النوع الغالب، ثمّ إن بقايا صور وإن كانت حقا تروى جزءاً من سيرة حياة حنا مينة فإن الاختلاف في نوعية الرواة لا يمكن أن يقد دليلاً على ذلك. لأن هناك روايات غير بيورغرافية تستخدم ضهار متعددة. هنا بالإضافة إلى أن بقايا صور والمستطع - وهما روايتان لحنا مينة تشكلان ثنائية من الممكن قراءتها بعيداً عن النوع السري على الرغم من المادة التسجيلية الواضحة، لأن حنا مينة يركز فيها على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للفترة التي يصورها.

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة غنية لجلب اهتمام القارئ، ولتقديم مادة الروائية بموضوعية أكبر، فإن للكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية فيقول: «وهذه التعددية في الرواة هي صفات فنية توسلها الراوي الأول الذي هو القاص ليؤكد أحياناً على واقعية ما يروي وأحياناً ليهضف من هذه الواقعية» (ص ١٢٧) وإذا كان الراو يعرف هدف الروائي من التأكيد على الواقعية فإنه يتسائل عن هدف حنا مينة من التخفيف من الواقعية أحياناً؟

الجديدة يدعو أنها أُرست إجابات ينهي تنهيتها..

من هذا يتبين أن تدخل الألفية بهدف إلى أغراض فنية وفكرية مما، تفرضها في التحليل الأخير رؤية الكاتب، أي موقفه، حيث إن الرؤية القصصية عند الألفيين تعني شيئاً آخر غير الموقف أو الحلم، كما سترى في الفصل الخامس «بقايا صور والرواية القصصية».

وفي هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات ألفية تتناقض والمقدمات الأولى، إذ أن الكلام الأدبي هو - ككل كلام - واقع أنسب قابل للدراسة. هذا الكلام يتجسده على الورقة أو أية وسيلة أخرى يمكن بصيات قائله، ويعدد المصطلح الذي توجه إليه أنا القائل. إن الحوار بين المتكلم (القاص) والمصطلح (المستمع أو القارئ) يكشف عن البس الذي يلجج على كل كلام أدبي من حيث تأكيد هذا الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على هوية الأحداث المروية (ص ١٠٨). والرواية القصصية بناء على ذلك نتج من مفهوم القول وقائل القول. فالرواية القصصية عند علماء الألفية هي بجلاء هوية الراوي أو الرواة الذين يروون بقايا الصور من جهة، وتحديد موقع كل راو بالنسبة للآخر من جهة ثانية، وهي وجه من أوجه أشكال التعبير كذلك! وفي التطبيق على بقايا صور بين الكاتب أن حنا مينة يستخدم ضهار متعددة في روايته، فهناك: «أنا الراوي حنا»، «أنا الراوي المحاضر»، «الرواة الحلم»، «الرواية الأم». ويقول إن الأصل هو الراوي الأول، لأن بقية الرواة ينطرحون عنه أو هو يتضمّن شخصياتهم. وهو يؤكد حضوره بقاء المتكلم التي تبرز منذ الصفحة الأولى «كانوا يخرجون بأني المرفس على حصل، وكانت أمي تهكي وراهم». هذه البقية كما يقول الكاتب هي بقاء هجالية أكثر مما هي بقاء واقعية مرتبطة بهوية القاص. والقصّة التي تروى بصيغة المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واعي أكثر مما هي علامة على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف الكاتب مباشرة أن بقاء المتكلم هنا هي الراوي الثاني الذي سيأخذ على حاقه رواية بقايا صور من البداية حتى النهاية.

أما تعدد الرواة في بقايا صور فإنه ينسب عليه حكماً خطيراً، حيث يقول إن تعدد الرواة، أي استخدام ضهار متعددة، يكشف في التحليل الأخير نوعاً من الجدل بين القاص وقصته غير راو أو أكثر ويقضي على الرغم القائل في تاريخ الأدب إن الأمر الذي هو



ليشيل تصوير الملائكة الدرامية بينها . والصراع ليس بين الطهارة والفحش ، بل بين الجنوب المستل والشمال التسعير . لذلك تبدو العاصرات الجنسية العنيفة مشحونة بالثورة ، والثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربى بامة . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامة تقرب إن وصف الشخصيات يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى .

ول الفصل السابع والأخير والشجاع وعالم المعنى تم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ، فهي هنا وحدة ثقافية تحصيل معنى معيناً فى داخل نظام من المعانى الجماعية . ويبدو الكاتب بليق شزاوس ، إذ يرى أن للثقافة فى الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الرامية ليست رامية وحسب ، بل هى مدلولات تندرج وسائل حية من خلال مشاركتها فى بناء نظام فعال ؟ فالوظائف تندرج معانى للمعنى أو كليات الكليات من حيث إنها تعمل على مستوى ، مستوى اللغة ، حيث تعنى ما تعنيه من معان ، ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كدا) . إن الوظائف - بكلمة أخرى - تندرج أرحاماً عقلية تعبر عن عقلية الفكر بالعامى ، واللا وعى بالوعى ، واللغة بالكلام (ص ١٤٩) والكشف عن مدى تعبير الوظائف عن هذه التناثبات يصره الكاتب فى عدة فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشجاع لتجنب محفوظ :

١ - اللغة الدلالية :

المعمل م الرامة : البطل يرب من المعمل إلى الرامة (م تمنى الغافة أو التناقض)

٢ - اللغة الدلالية :

الزواج م الحب : البطل يرب من الزواج إلى الحب .

٣ - اللغة الدلالية :

المقم م الولادة : يرب من المقم للإحباب . وهو المحر الثالث من محاور عالم المعنى . والولادة ، كالحب والرامة ، لم تخلص البطل من عذابه ، ولا استطاعت أن توصله إلى البقين .

٤ - اللغة الدلالية :

الجدم م الحب : المحر الرابع والأخير .

فالحمد الذى يلققه هو والعمل والزواج والولادة تودى به إلى الحب ؛ بكل قم الحياة ومقومات المجتمع وسنن الآفة والأرض . لكن الحب عند المحزواى هو الحب المؤدى إلى البقين ؛ فتركه لم تطل لأنه تطهر بالألم إثر إصابته فى معركة مع الشرطة .. ولذلك يخلص الكاتب إلى أن تمب الحياة لتفضل فى العمل والزواج والإحباب والجدم تمب مؤلم نسي لفرحه بالرامة والحب والمقم والحب . ولكن عتاً لمحاول ، فكأنما كتب علينا وعلى بطل ليجب محفوظ قدر الألم الذى هو قدر الناس والدنيا (ص ١٥٦)

وعلى الرغم من هذا التشخيص المسطح لأزمة البطل يضيف الكاتب «بأن الألم الذى أعاد بطل الشجاع إلى الواقع هو نفسه الذى كان يدفع هذا البطل إلى الخلاص من الواقع . من هنا تندرج جدلية الألم واللا ألم هى جدلية الموت والحياة ، فى الحياة ، فالحروب من الواقع عبر أسلحام الحب ، ألم ، والعودة إلى الواقع عبر أسلحام الجدم ألم . (ص ١٥٦) ..

هنا يتضح حقاً تجريد رواية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخاصها وزمانها ومكانها ، فالألم واحد دائماً ، سواء أكان من السلطة أم من مرض نفسى ، فالحروب من الواقع ألم ، والالتزام بقضايا الواقع ألم . هذا هو منطق الأكسنية ومطقتان . غير أننا ستعامل فحسب من بنية رواية الشجاع ؟ ونظامها ؟ وما الذى يميزها عن رواية طولسحين ببيروت مثلاً ، أو عن غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ ..

فى عاتمة الكتاب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الأكسنية ، فيؤكد أن المنهجية التى اعتمدها تتنوع معنى أكسنيًا ، أى تنظر إلى النصوص ككيان منفصل على نفسه ، متفرق فى المكان والزمان (١٥٩) ، وأن هذه المنهجية تقطع النص عن متجهه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأبهيافيا ترى - الأكسنية - غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المعنى .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعى ألا يتم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

أما نتائج القراءة فيخلصها الكاتب بأنها تعددت فى أربعة محاور :

محور أول : عمودية الوظائف داخل حكايات أثت لية ولية .

محور ثان : عمودية المراحل داخل طولسحين ببيروت (سنة محاول فقط) .

محور ثالث : وجود تدخل بين زمن الأحداث وزمن كتابتها .

محور رابع : فئات دلالية تدور حول جدلية الألم واللا ألم . أو الحروب من العالم والانتقام إليه هذا هو حصاد الدراسة الأكسنية الذى لا يحتاج إلى تعليق . ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المراتق والمخاطر الفنية والإيدولوجية للطريقة الأكسنية :

إنها على الصعيد الأدبى تمتد النص الأدبى ظاهرة منقطعة الجلود من حركة الواقع الموضوعى ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أى لا يتأثر ولا يتغير ، ولذلك لا تعرف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا لمحاول الاكتراب من هذه القضية ، بل إنها تلتقى تاريخية النص فيسأوى عندها أثت لية ولية مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهلى . فهي تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل النوعية (ص ٢١) بل إن المكلام الأدبى هو ككل كلام واقع أكسنى (ص ١٠٨) وهذه التريفات تلتقى خصائص الأدب والفن ، وهى التى تدعى أنها حصرية عليها لأنها قامت للمخاطب عليها وحاجيات من النتائج الأخرى . وقد وضع من خلال التطبيق أن الأكسنية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأدكارها وزمانها ومكانها ، ونجليها إلى علاقات أشبه برموز غامضة . ومن أجل ذلك فابت الأهل الرواية - كما رأينا - بين أبهى الأكسنيين وتلاشت فنيها واعتقت أصحاحها ..

وعلى الصعيد النقدي تهدف الأكسنية - كما تدعى - إلى اكتشاف نظام النص ، أى بنيتها الأساسية ، ومن ثم فأنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الأكسنى تنحصر - على ما يبدو - فى قضية التلوق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . ويبدو الأكسنية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التمثل بل تمده شركاً . وبديهي ألا يتبع أى نوع من الفهم بدون تحليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية . ويتبع عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية تستطيع أن تقيس بها أعمالاً أدبية أخرى ، لأنه منتج صورى وصفى ، لا يتم بالقيمة ، وهو الأمر الذى يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأهل الأدبية الجيدة والردية ، القديمة والجديدة ، بل يصرح الأكسنيون بأن منهجهم قابل للتطبيق على أى كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا تميز بين الفن والسياسة والفلسفة .



ومع أن الأسينية تعني علم اللغة العام ، وترى أن
الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإننا لا نقرب
من النقد اللغوي ، لأنها لا تبحث في مجال اللغة ،
وتتسبى مشكلة ادعائية اللغة جانباً . وأصعبُ لأن تطبيق
الأسينية على بعض التخصصات أظهر أنها مجرد الأسينية
الغيتي من خصائصها ، المنصوص على قواعده مسبقاً
جاهزة ، يتم تطبيقها على نص أدبي أو فلسفي ،
مع أن كل نص أدبي جديد قد يمر عدة مشاكل
نقدية جديدة . ولعل الخطأ الفكري للأسينية أكثر
فداحة ؛ فهي إذ تلتقي التطور ويتم بنظام فإننا نتظر
نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير
مجموعه من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن
إحداث أي عُدخل في تشكيلها أو مسارها . ذلك أن
العقل البشري يفكر أيضاً من خلال أنظمة ؛ فالعقل
هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولابد أن
نشير هنا إلى أن التناقضات والغموض والإيهام الذي
يكثف بعض النقاد في كتاب الدكتور موريس أبو
ناصر وفي غيره من الكتب الجبوية والأسينية يؤخذ إلى
أن الأسينية النظرية قائمة على الغموض .

للصحافة والنشر والتوزيع

تقدم للمكبة العربية إنتاجها في الفكر القومي العربي

- الرد على مزاعم بيجن
- نماذج من الأدب الإسرائيلي
- الشرعية الإسلامية بين المجددين والحافظين
- شريرة لا أعترف عنها
- توفيق الحكيم الالامنتي
- الإعلام العربي في أفريقيا
- مصر والحركة الشيوعية
- ومضات نجم بعيد
- مستقبل إسرائيل بين استراتيجي الاستقبال والتذويب
- مؤرخو الجزيرة العربية في العصر الحديث
- الكلمة الكنت للدفنساء

● وأقدم اندجواصه لوحات فالطباعه البارزة
واللوحات الخشبية (فالخاتمة الكتاب - أسرار الله
المعنى - الكتاب الشريف - العقبة الخشبية
المسند القديم) بأدائه وأوصفت إليه
العلم في فنون الطباعه والتسجيل .

• القرآن الكريم سر مكتة على « شريط
كاسيت مع مصنف لمجموع داخل اليوم
من الجهد الفاخر على هيئة عقيدته
وصوت الشيخ عبدالباقي محمد عبدالصمد
والشيخ محمد دخليل المصطفى

البويطيقا البنيوية

ماهر شفيق

●● وما كان هذا الكتاب الذي صلرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ . عن دار «أولترج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة وألفية للبنيوية في النقد الأدبي بأى لغة . فهو ثالان كارل يعمد هنا إلى فحص أوجه نجاح البنيوية وإمكانياتها . مينا كيف يمكن أن يستخدم علم اللغة كنموذج لبويطيقا جديدة تلخ الحياة في النقد الأدبي . ويذهب كارل إلى أنه إذا أريد للنقد أن يقدم نسفا فكريا متغلا . فلاه لا يجعل به أن يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وإنما عليه أن يفحص شروط المنص في الأدب . ويصف المواصفات والقواعد والعمليات التي من شأنها أن نمكنا من فهم الأعمال الأدبية . ويحلل كالمجهود التي قام بها البنيويون . راسما خطوط نظرية في الملكة (أو القدرة) الأدبية . ورواصفا أهم مواصفات القصيدة الخالية والرواية .

ويجمع الكتاب - كما يفعله ناشروه يحن - بين مسح نالده للنقد الأدبي البنيوي ، وجميع يقدم بها المؤلف عن الطريقة التي يستطيع النقد الأدبي بها أن يستفيد من دروس البنيويين .

السائرة والتورية السائرة ، وبويطيقا القصيدة الخالية (البعد الخالي ، الكل المفسر ، الخيط والجمل المنق ، إلخ...) ، وبويطيقا الرواية (طرائق السرد القصصي ، القواعد ، الشبكة ، الخيط والرمز ، الشخصية ، إلخ...) .

وفي القسم الثالث - منظورات - يتحدث كارل عن البنيوية وخصائص الأدب .

وأصح مما سلف أن الكتاب ، وإن يكن رائدا في ميدانه ، ليس موجها للبنيويين ، وكل قارئ عرقي في هذا الميدان - مها غررت قراءاته - ليس إلا مبتدئا . حيثما إذن أن نلتقط قلة من الخيوط التي ينسجها كارل ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين ما

في القسم الأول «البنيوية والتألق اللغوي» يتحدث كارل عن الأساس اللغوي للبنيوية ، وتفرقة سوسير بين اللغة والكلام ، والعلاقات ، والملاحظات ، والفرق بين النحو والتوليدي ، والنحو «التحليلي» ، ولغة الموضة ، ومتعلق الأسطورة . وهو يردف ذلك بفصول عن تحليلات رومان ياكوبسن الشعرية ، وجريانس والسيانطيقا (علم المنق) البنيوية ، والاستعارات اللغوية في النقد ، مع التركيز على العمل الأدبي باعتبار نسفا ومشروعا سيبيوطيقيا (إشاريا) .

وفي القسم الثاني - «البويطيقا» - يشرح كارل مفهوم الملكة الأدبية ، وتغاذج الأجناس الأدبية ، والمحاكاة .

هذا ومؤلف الكتاب ناقد ودارس/تلق تعليمه في جامعة هارفرد ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب القارئ ، ونال شهادة الدكتوراه في اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، زميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية سلوين ، من كليات جامعة كامبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا في الأدب الفرنسي وزميلا بكلية برازانوز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «فوائد العدم الفين» . (١٩٧٤) .

يشكون كتاب «البويطيقا البنيوية» من تصدير ، وتوبيخات ، وغلات أقسام كبرى ، وهوامش ، وبيوجرافيا ، وكشاف .

الزواج أو لعبة كرة القدم شاهد هذين الأمرين ، لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعي لأحداث المتابعين ، ولكنه لن يتمكن من إدراك معناها ، ومن ثم لن ينظر إليها على أنها ظاهرتان اجتماعيتان أو إلهيتان إلى عدد محدود من معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من الواضعات الثقافية .

شى سوسير أبو البيوتية

تدين البيوتية بالكثير لفرديان دى سوسير عالم اللغة . لأن أمكن القول بأن الأساق الثقافية يمكن النظر إليها على أنها « لغات » ، لقد أمكن للمرء أن يدرسها دراسة أفضل لو أنه ناقشها في ضوء المصطلحات التي يقدمها عالم اللغة ، وناقشها حسب الإجراءات التي يستخدمها اللغويون . والحل في رتبة المقهورات والمتائج التي وجدها البيوتيون ناعمة محدودة ، ولا يزيد عدد اللغويين الذين كانوا ذوي تأثير كبير على عدد أصحاب اليد كثيرا ، وأول هؤلاء اللغويين دى سوسير الذي خاض في مستنقع الظواهر اللغوية ، وفرق بين أفعال الكلام ونسق اللغة . وهذا الأخير هو الموضوع الأشمل لعلم اللغة . وقد اتفق أعضاء دائرة براغ اللغوية - خاصة ياكوبسن - على سوسير ، وحققوا ما دعاه ليلى شراوس « ثورة فونولوجية » ، وهدموا البيوتيين التالين أوضح نموذج للمعنى اللغوي .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام . فاللغة نسق ، نظام ، مجموعة من القواعد ولها مبادئ اللاشخصية ، في حين يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنسق في فعل الكلام والكتابة . وبديى أنه من اليسر أن نحط بين النسق ولجلياته ، وأن ننظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق النطق . بيد أن حلم اللغويين لا يعني استظهارا لمجموعة من طرق النطق ، وإنما يعني تمكنا من نسق قواعد ومعايير تجعل من الممكن فهم الطرق المختلفة للنطق بها . معرفة الإنجليزية تعنى تمكنا لنسق اللغة . وليست مهمة

اكتيالا عما يقوم به كل قارئ جاد بمفرده . والتفند التفسى - إذ لا يورد أى معرفة بعينها على أنها أساسية لفهم الأدب - هو ، في أحسن الأحوال ، أداة تزيوية ، تقدم أنطه ذكية هدفها تشجيع الطالب . ولكن المرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من هذه الأنطه .

ماذا نقول إذن عن النقد ؟ وماذا يستطيع أن يحقق غير ما ذكرناه ؟ عند كآلر أننا لو حررنا النقد من دوره التفسى الخالص ، وطورنا برنامجا يبرر اختياره القالدة في هذا الصدد . ليس معنى ذلك أن نقدم نموذج يمكن - أو ينبغي - استيراده وناعها ، وإنما معناه أن يوسع المرء أن يستمد من قراءته فهم حسا بالنقد كنسق فكري مشق ، وبالأمهات التي يعمل به أن يتبعها . معنى هذا أن الانطاف بأهال البيوتيين من شأنه أن يرينا ما الذي يستطيع النقد أن يقوم به . ونط للدرس الأدبي الذي تقدمه البيوتية ليس لتفسيرها في المجل الأول . فهو ليس منبها ينتج معاني جديدة وغير مترقفة ، وإنما هو بوطيقا تحدد شروط المعنى . فهو إذ يلقى باتتبعه إلى النشاط الذي يقوم به المرء عند القراءة ، يحدد طريقة استخلاص المعنى من النص ، والعاملات التفسيرية التي يقوم بها الأدب ذاته ، حيث هو مؤسسه . وكآ أن التحدث باللغة قد تمثل تحولا مقدا يمكنه من أن يقرأ سلسلة من الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن قارئ الأدب قد اكتسب - من خلال لقاءاته بالأعمال الأدبية - تمكنا ذهنيا من مواضعات سيوطيقية متنوعة تمكته من أن يقرأ سلاسل من الحمول على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن دراسة الأدب - باعتبارها متميزة عن مطالعة أهال بعينها ومناقشتها - خليفة أن تندو ، إذا اصططنا للتعج البيوتى ، محاولة لفهم المواضعات التي تجعل إنتاج الأدب أمرا ممكنا .

ها البيوتية ؟

عرف الناقد الفرنسى رولان بارت البيوتية ، ذات مرة ، بأنها في أكثر صورها تخصصا . ومن ثم أكثرها اتصالا بالموضع - نط مجال المصوغات الفنية الثقافية ، وينطلق من نتائج علم اللغة المعاصر .

وعند كآلر أن البيوتية تقوم ، في المجل الأول ، على إدراكه أنه إذا كان للأهال أو للمنتجات الإنسانية معنى ، فإنه لا بد أن يكون نط نسق كآلر من التفرقات والمواضعات يعمل هذا المعنى كآلر . افترضنا أن مراقبا يتسنى إلى ثقافة لا تعرف احتفال

رمى إليه حبسه ، والمساو الذي تولى إليه أفكاره . **وطيقا النقد الأدبي**

يبدأ كآلر كتابه بالسؤال : **لم النقد الأدبي ؟** ما مهمته وما قيمته ؟ إذ يتزايد عدد الدراسات التفسيرية إلى حد يكاد يمجز القارئ ، تندو هذه الأنطه أشد إلحاحا ، خاصة على دارس الأدب الذي يريد أن يعرف ، لماذا يعمل به أن يقرأ - ويكتب - النقد الأدبي .

بديى أن الإجابة ، بمعنى من المعاني ، واضحة . فحق عملية تدريس الأدب ، يكون النقد غاية ووسيلة في آن واحد . إنه الضرورة الطبيعية لدراساتنا كآلر من الكتاب ، وأداة التدريب الأدبي على القراءة . بيد أن هذه الإجابة وإن فسرت كمية النقد الموجود ، لا تيرد - إلا قليلا - النشاط ذاته . كذلك نجد أن الجميع التقليدي التي تساق في معرض الدفاع عن الإنسانية - كأن يقال إننا لا نتعلم شيئا من الأدب وكيف نقرؤه فحسب ، وإنما هو للعالم وكيف نفسره - لا تحق الكبر نحو تبرير كون النقد نط مستقلا من أنطاف المعرفة .

لأن كان نط أزمة في النقد الأدبي ، لقد كانت - ولا ريب - راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين من يتكبن من الأدب من يستطيعون أن يدافعوا عن هذا النشاط . ولناشغ التقليدى السائد في المجل وأمرىكا - أو كآن سالتاسحق عهد قريب - مسئول ، إلى حد ما ، من هذا القصور . إن الدرس التاريخى الذي كان قديما هو الخط التقليدى السائد قد كان يستطاعه على الأكل - مها اعتوره من حيوب - أن يجعل معلومات تكتيكية ، لا يسهل الحصول عليها ، تزيد من فهمنا للنص . أما السة التي انحدرت إليها من « النقد الجديد » - نقد كليات بروكس ، وروبرت بن وارن ، وأكن نيت ، وغيرهم - . بتكيزها على النص في ذاته ، ونعجيدنا للمواجهة بين النص والقارئ وما ينبج من ذلك من تفسيرات ، فهي سة يصعب أن نجد لها تبريرا . إن تقدما دائما لا يتطلب - من حيث المبدأ - سوى نص القصيدة ومجمع لفوى لا يملأ أن يقدم نسخة أكثر



فصول

اللغوي هي دراسة طرق الفهم لأجل ذاتها . وإنما هي لا تشغله إلا من حيث برهنتها على طبيعة التسق الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية .

المنطق الأسطوري

ليني شتراوس يجدد من أربعة أجزاء ، عنوانه « أساطير » ، يعد أكبر الأمثلة في التحليل البنيوي إلى يومنا هذا . إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير قارتي أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف عن العلاقات بينها ، بما يبرهن على القرى الموحدة (بكسر الحاء) للعقل البشري ، ووحدة محتاجه .

إن فحص الأسطورة جزء من مشروع طويل المدى يستخدم مادة الجغرافية في دراسة العمليات الأساسية للعقل الإنساني . فند ليلى شتراوس أن العقل - على المستوى الراعي وكذلك بوجه أخص على مستوى اللاوعي - يمثل آلية بنائية تفرس شكلا على أي مادة تجددها قرية منها . وعلى حين أن الحضارات الغربية قد طورت مفولات تجريدية ، ورموزا رياضية ، لتسهيل العمليات اللغوية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجرائاته مشابهة ولكن مقولاته أكثر عينية ومن ثم فهي مجازية .

حاول ليني شتراوس في كتابه « التفكير الموحش » و « الطوطمية » أن يبين أن حضارة الإنسان قد انطقتوا في تفسير عدة وقائع عن الشعوب البدائية لكيهم لم يفهموا المنطق المصادم للكانس مجتمعا . إن التصورات المادية والوظيفية تخلف في كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى - أي غير الغربية - تلوح مسرلة في البدائية وسرعة التصديق . لأن كانت إحدى العناش تتخذ من حيوان بعينه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تفقد عليه دلالة التصادية أو دينية خاصة . إن شعور التفرقة ، أو التحيات (الطاويز) المتصلة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها علل . فالقول بأن المثيرة «اء متحدرة من حبل الدب ، والمثيرة وب « متحدرة من حبل » النس ، ليس إلا طريقة عينية مختصرة لتقرير العلاقة بين 1 و 2 و 3 و 4 باعتبارها موازنة للعلاقة بين الدب والنسر . وشرح الطوطم بمثابة تحليل لمكانة في نسق من الإشارات . فالدب والنسر فاعلان منطقيان ، علائق عينيةان ، يمكن بواسطتها تقديم تقريرات من المجموعات الاجتماعية .

ويسال ج ليني شتراوس ، في كتابه « الأنثروبولوجيا البنيوية » ، أسطورة أوديب على النحو التالي :

(أ)

— كادموس (قديموس) يبحث عن شقيقته يوروبا .

— أوديب يتزوج جوكاستا .

— أنتيجون تلحق أختها بولنكيز .

(ب)

— الأسيرطيون يقتل بعضهم بعضا .

— أوديب يقتل لايرس .

— إيتوكيز يقتل أختها بولنكيز .

(ج)

— كادموس يقتل التين .

— أوديب « يقتل » أباه الحول .

(د)

— لابداكوس : معناه « الأخرج » .

— لايرس : معناه « لثال على الجنب الأيسر » .

— أوديب : معناه « متورم القدمين » .

تشترك أحداث القصة الأولى في ملمح واحد هو إيقاع القرابة أكثر من خفيها ، ومن ثم تضاد الفعل وقيل الأخ الواردين في القصة الثانية . أما القصة الثالثة فتتضح قبل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها - لها يقول ليني شتراوس - إنكار لأصل الإنسان . أما القصة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث حجرة - المميز للإنسان البدائي - عن أن يعيش مشية مستقلة . وقد نشأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد يولدون من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف في تقدير روابط القرابة والإسراف في مجسها حقها ، وكلاما ملاحظ في الحياة الاجتماعية .

تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كالر فصله الذي قصره على أعمال ياكوبسن بقوله الشاعر الإنجليزي جيمارد مافلي هويكتر : « وهدت لو بعد الحمال انظاما أو شها ، يخلف منه علم الانظاما أو الاختلاف » .

عند ياكوبسن أن الوظيفيا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويهدف الوظيفيا بأنها والدراسة اللغوية للوظيفية الشعرية في سياق الرسائل اللغوية بامة ، وفي الشعر بخاصة . فلي كل فصل كلامي يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكي تكون الرسالة فاعلة

تتطلب ميقانا يرجع إليه ، ويمكن أن يذكر المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلفظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية - أو جزئيا على الأقل - بين المرسل والمرسل إليه . وأنعيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أي قناة فيزيقية وصلة نفسية بين المرسل والمرسل إليه ، تمكن كليهما من الدخول في عملية اتصال والبقاء فيها .

يركز ياكوبسن في نقده الأدبي على أهمية التوازي في بناء الجملة ، والمجازات النحوية في الشعر . إنه يحلل مثلا إحدى قصائد بودلير المسماة « كتابة » وهذا نصها :

عندما تفلح السماء الواقعة الطيلة ، مثل غطاء ،
الروح التي تن من الغيوم الزبية الساطية عليها ،
وعندما تصب عليها ، إذ تعانق حافة الأفق
بأشكالها ،
نهارا أسود ، أشد حزنا من الليل

عندما يصير الأرض تلتدو زلزلة رطبة ،
حيث الأمل ، كغفاس ،
يضررب مجتاحن هنا بين الجدران
وينطق رأسه إزاء السطوف الأحادية في الصحن

عندما يجاكي المطر الذي يجد عيوبه الطويلة
قصبان سجن رحيب
ويقبل حشد صامت من عناكب كربية
غازلا أنسجته داخل أعضائها

عند ذلك تلب الأجراس فجأة في سورة غطب
وتلعب بعواء يبع نحو السماء
كأرواح هائمة لا مفر لها
تشرع في المولودة دون رحمة

ولا تلب أوتال طويلة من عريات النعوش ، دون
طويل ولا موسيقى ،
أن تمر ، بطيئة ، عبر روصي . الأمل ،
وقد اتهم ، يهكي ، والمعالم الشرير المسند
يغرس رايحه السوداء في جميعتي المنفضة .

يعد ياكوبسن (وبديهي أن هذه خصائص موضوعية لا تتوقف إلا في لغتها) إلى تقسيم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هي مقسمة فعلا) مبيتا كيف أن التوزيع المنطقي للمناظر (السيمتري) للعناصر النحوية (من اسم ، وفعل ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات متنوعة ، خاصة المقطوعات المكتوبة من عدد زرجي من

لغزى ريد عوانها «وتشارد وتو» تحاكى شعر إليوت
عاكاة ساخرة :

إذ تنظم في السن ، لا تنصر في السن .
الفصل تعود ، وأنا اليوم في الخامسة
والخمسين ،

وول مثل هذا الوقت من العام الماضي كنت في
الرابعة والخمسين ،
وول مثل هذا الوقت من العام المقبل سأكون في
الثانية والسبعين .

لست أستطيع أن أقول (إذا عبرت عن رأيي
الشخصي) إلى أود
أن أرى عمري يكر راجعا مرة أخرى - إذا
وسلك أن تصوره عمرا :

متعملا بقلق تحت الفرج الرجي .
أو حصيا ليلي ملوكة في قطار اللؤلؤ الزمزم .
إن سلسلة الأجرأ تجعلنا نقرأ البيت الأول قراءة
حرفية ، ولذكركنا بقول إليوت في «أربع ورايات» :
«إذ تنظم في السن/ يملو العالم أعزب» ، وفيها يعد
يكذب الشاعر ريد : «الربيع داخل ربيع عاجزة عن
أن تتكلم من جواه المريح» وهي هاكاة بارعة لبداية
القسم الخامس من قصيدة إليوت «أربعة الرماح» :
«ومراتل هناك الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة غير
ومن أجل العالم» كما يؤكد ، عن طريق إدخال كلمة
«ربيع» ، عنصر الاختلاف الطنان في شعر إليوت .

فإذا انشغلنا إلى الشورية الساخرة
Irony واجهتنا بعض الصعوبات ، عندما يقول
فلوريير إن إبا يولاري - أثناء مرضها - أصبحت رؤيا
لفظة السايوة والتقاء قررت أن تمل إليها ، فإن لغته
لا تقدم - في حد ذاتها - براهين لاطعة على أنه يضم
تورية ساخرة :

«أودت أن تغدو قديسة» اشترت صابون .
وارتلت نغام . أرادت أن يكون في فرطها - عند
رأس فراشها - وعاء مطعم بالزبد لحفظ النخائر
الدنية ، لكي تقبله كل مساء .

كيف تنرف على عنصر التورية الساخرة ها
ها ؟ ما الذي يستتر ويديم الافتراض القائل إن هذه
الصور ينبغي أن تقرأ بشئ من التباعد ، واستكشاف
للإجابات الممكنة إزاءها ؟

الإجابة هي اتنا تعمد إلى الحاجز العامة للسلوك
الإنساني كما يقرض إتنا تشرك في مع الراوى : فلهم
لا يقر ببساطة أن يقدمو قديسا ، خطأ قد يقر أن يقدمو

حيث يلوى الشاب رغبة
والطراوة الفاحشة الكلمة باخيلد
بنهضان من ليرها ، ويظلمها
إلى حيث ترهب زهرى ، زهرة عباد الشمس ،
في المهي .

يستطيع أي انسان يعرف الانجليزية أن يفهم
لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة فرقا بين فهم اللغة
والترميز الخيطي الذي ينهى به التأكد مناقشته
القصيدة . إن هجمة بليك الجبلية على التضخف أكثر
من بارعة . فأنت لا تجاوز الطبيعة بانكرا دهنوا إلى
الجنس ، وإنما تسقط تماما في الحلقة المملة للمطعم
الدورية . كيف توصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما
الميليات التي تنفض من النص إلى هذا التمثل
للهم ؟ إن أول المراضعات هي ما يمكن أن نسميه
قاعدة الدلالة : اقرأ القصيدة على أنها تعبير عن اتجاه
فى دلالة إزاء مشكلة خاصة بالانسان أو علاقته
بالكون . إن زهرة عباد الشمس تكتسب ، في هذه
الحالة ، قيمة الرمز ، ولا تغدو استعارات ونحصى ، و
ساعية «بجد إغاء عجازى إلى ميل الزهرة إلى التحول
نحو الشمس» ، وإنما تندو حاملا مجازيا يحمل من زهرة
عباد الشمس مثلا لاطمخ الإنسان والشباب
والطراوة . ومراضعات الإلتحاق المجازي تنفض إلى
معارضة الزمن بالأبدية ، وتجعل من ذلك «الناش
الدهى العلب» أسرين في آن واحد : غروب
الشمس للوذن بانتباه الدورة الزمنية اليومية ، وأبدية
الموت جنمنا «تنتهى رحلة المسافر» . هكذا يتحدد
غروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية
حال ، هو مراضعات الوحدة الخيطية التي تجعلنا نترى
إلى الشاب والطراوة ، في المقطوعة الثانية «دورا بير
اختيارها كأمثلة للفرق . ولما كان للمصنع المنحوى الذي
يشتركان في هو كيت الطاقات الجنسية ، فإنه يتبين
علينا إدماج ذلك في بقية القصيدة . والمقارنة ، كما
يقول الناقد الأمريكى هارولد بلوم في كتابه «الصحة
الرؤيوية» ، هي أن الشاب والمزداد قد أنكروا
نوازعها الجنسية لكي يظفروا بالجنة . ولكنها ، حين
يصلن إلى الجنة ، بنهضان من قهرها ليعا في نفس
الدائرة القديسة من الأثواق .

الحاكاة الساخرة ، والتورية الساخرة

على الحاكاة الساخرة Parody أن
تنقص شيئا من روح الأصل ، فضلا عن عاكاة
وسائله الشكلية ، وأن تنقص - من خلال تويجات
طليقة - مسافة بين الأصل والحاكاة . ثمة قصيدة

الأبيات وتلك المكونة من عدد فردى ، والمقطوعات
السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية
والداخلية . ولق مناقشة هذه القصيدة يشرح أولا
توزيع الضمائر الشخصية ، وتوزيع النوت . وعنده
أن في كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تمتاز عن سائر
القصيدة ، كما لو كان القصيد الحكم المصنح يتطلب
مركزا يدور حوله . ويعزل ياكوبس هذين البيتين
باعتبارهما مركز قصيدة «كأية» .

قصبان سجن وحب
ويليل حقد صامت من عتاكب كربية .
وبناقش ياكوبس قضية القافية من حيث دلالتها
على المعنى . فمثل الرغم من أن القافية مثل أول
للتكرار الصوتي ، لا يجوز أن ننظر إليها من زاوية
الصوت وحده . إن القافية تتضمن بالضرورة علاقة
معنوية بين الوحدات الملقاة . ففي الشعر ، ينبغي تعيين
أى تشابه جلي في الصوت على ضوء التشابه أو عدم
التشابه في المعنى . ولق المقطوعة الأولى من قصيدة
بولدريل نجد أن كلمة Ennuis (ملل)
و Nuits (ليال) نصتان لاقية ، مما يديم
احتمال وجود علاقة معنوية بينهما . وبمثل فلنا إذا
تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة لولدريل ،
هي قصيدة «العلاقة» :

في تلك الأيام التي كانت فيها طبيعة قوية متحمسة
تنجب كل يوم أطفالا أشبه بكائنات مهولة
قد كنت لأود لو عشت في كنت عملاقة فيه
كاهط غلكتك الشهوة ، يقي عند قدمي ملكة

وجدنا قافية بين الشمين Monstreux
(أشبه بكائنات مهولة)

و Voluptueux (غلكتك الشهوة) ،
كما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين التصلق
والشهوانية ، وهو إغواء ليس غريبا عن جو القصيدة .
الملكة الألفية

ويورد كارل في قسمه الخاص بالبوطيقا ، قول
الفيلسوف نيتششتاين : «أن تفهم جملة معنى أن
تفهم لغة ، وأن تفهم لغة معنى أن تتكلم من
تقنية» . وفي ضوء هذه الفقرة يجمل قصيدة ولم بليك
المساة «زهرة عباد الشمس» .

إيه يا زهرة عباد الشمس ، يا من سمعت الزمن
يا من تحصن عيني الشمس ،
ساعية وراء ذلك الناشخ الدهى العلب
حيث تنتهى رحلة المسافر

فصول

فصول

العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها - على نحو أكثر اتساقا - لكي تشرح طريقة عمل هذه العلامات .
علينا أن نحاول صياغة قواعد للمراعات بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها . إن النموذج اللغوي - حين يستخدم كما ينبغي - قد بين كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يجاوز هذه القاية كثيرا . لقد أمان على ترويدنا بمنظور ، ولكننا حتى الآن لا نفهم إلا القليل من الطريقة التي نقرأ بها .

بمرضة أو راحة . وحتى لو كانت القداسة مما يشير بقرار ، فإن السبيل إليها لا يكون شراء عدة معدات . أضف إلى ذلك أن فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور المبنية التي تتخذها رغبات إما : فالزور على وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشتري لكي تطلع عليه التلات .

خاتمة

ويتم كالم كتابه - الذي ما عرضنا منه سوى غيض من لفيض - بقوله إن المشروع النبوي يحكمه دافعان : أحدهما ذهني ، والآخر أخلاقي . إننا ، في التحليل الأخير ، لسنا سوى نسق قراءتنا وكناجنتا . فنحن نقرأ ونفهم أنفسنا إذ نتابع عمليات فهمنا ، وإذا تغير حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات تعني دراسة لعمليات الأصاح والتفسير التي تتبع بواسطتها تتكون جزءا من العالم . يقول بارت : « إن المشكلة الحقيقية الأساسية هي أن نتعرف على العلامات أننا كانت ، أمهي ألا نطن العلامات - خطأ - ظواهر طبيعية ، وأن نجهر بها بدلا من أن نحفيها » . لقد نجحت النبوية في إباطلة التام عن كثير من



السيرك القومى

بالعبودية • بمدينة كفر الشيخ • بمدينة أسوان

أكبر استعراض	قوس من	الميوونات اللطيفة
الميوونات	الأسود	مع الأسود
المفتحة	مع	لأول مرة
تدريب الأسود		مع رائدة الأسود
والنور	المدرسة الشاب	محاسن الحلو
إبراهيم محمد الحلو	محمد محمد الحلو	مدرسة كوكب

الفريق القومى

للغفون الشعبية

برناج من الفرق والفناء *
* والكلمات الشعبية
إخراج : محمد خليل



الفرقة الشعبية والاستعراضية

فرقة رضا

في أخص برناج يضم استعراضات تقدم لأول مرة بطول
فريق فرقة * شعبات أبو السعد
موشحات من الحاد فؤاد عبد الحميد
موشحات قابلهات راقصة
تصميم وإخراج محمود رضا

الفريق الفناي والاستعراضية

أجمل الأمسيات
مع منوعات غنائية راقصة



من فن الأدب العربي في العصر الوسيط

عرض: حسن البنا

• تأليف أندراس هاموري

• مطبعة جامعة برنستون - نيويورك - ١٩٧٨ م

تألي القيمة الحقيقية لهذا الكتاب من صغور مؤلفه فيه عن مبادئ البناء في تحليل العمل الفني. ونحن لا يهتأ أن نتألف المؤلف في البنية بغير ما يهتأ الاطلاع على رؤيته لأدبنا العربي القديم وهي رؤية تمتد من قبل القراءة المتجددة والمجددة لهذا الأدب بغيره ونثره.

وطبيعة المنهج تطرح الرؤية النقدية للعمل الفني ولكنها لا تلزم أحدا بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من كثير يمكن أن يتنازل للعمل من خلالها . ويذكر المؤلف في مقدمته أن تحليل الأعمال الأدبية أشبه بالتحليل اللغوي ، لا يجد فيه بعض الناس متعة ، فالمشكلة الواحدة في مثل هذا التحليل يمكن أن تكون أكثر من طريقة . كما أن بعض الحلول التي يمكن الزعم بمجدوها لا يمكن أن تكون تقنيا صحيحا إلا بعد الوصول إلى حلول لكل للمشكلات ، وهو ما لا يحدث أبدا . ومن هذا المنظور يحدد الأستاذ هاموري طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ، فيرى أن التخلص من العيوب التي تصنف النقد الأدبي (من مثل إدخال وجهات نظر ضيقة تنسب إلى علم النفس ، أو وجهات نظر تنطوي على مفارقات زمنية وتنسب لعلم الاجتماع) لن يؤدي إلى نهاية الشروح المتعددة للنص الأدبي ، أو توحيد النقد

الأدبي ، ذلك لأن التمدد في الشرح كامن في طبيعة العلاقة بين النقد ومعنى العمل الفني . وبما لا شك فيه ، عنده ، أن التهمة الكبرى في النقد مرتبطة بتمييز النقد بهذه الشخصية غير الكاملة .

ويقدم المؤلف مثلا يؤكد به إيمانه بهذا المبدأ الجرمي في العملية النقدية ، حيث ينتسب من M. Dufrené قوله عن راسين :

ولا يوجد حقيقة نهائية عن راسين تارم الثالث بقانون كل شيء أو لا شيء ، ذلك لأن راسين نفسه كمبدأ حقيقي ، يحمل كل ما يقال عنه ، مهما كان متروكا ، حقيقيا ، ولكن ألا يوجد ما يحمل ما يقال عن راسين خطأ ؟ . بلى ، فإن الأقوال غير الحقيقية عن راسين والتي لا تنتج عن قراءة حقيقية لراسين هي هذا الخطأ . وربما بدأ أن تنوع الشروح حول راسين شيء ظاهري أكثر منه حقيقي ، ذلك لأن جميع الطرق قد تفتت حول نواة من المعنى واحدة لا تكتمل ، ولا

تكيف أبداً عن معنى نهائي يمكن أن نصل إليه . . ومن هذا المنطلق «البنا» ، يبدأ المؤلف دراسته . أو قل رؤيته للأدب العربي في العصر الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلي حتى نهاية القرن الرابع الهجري تقريبا) . ويقسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء يقوم على ثلاثة منطقات :

أما الجزء الأول فهو «في الأساليب والصورات الأسلوبية» ، ويتدرج تحت ثلاثة فصول عن القصيدة الجاهلية (الشاعر بطلا) ، وعن قصيدة الغزل والحمر (الشاعر مهربا شاعريا) ، وعن الوصف (نظرتان للزمن) . ويحكم هذا الجزء ، بفصله الثلاثة ، منطق تاريخي ، يدفع المؤلف إلى التركيز على التحولات الأسلوبية التي حدثت في تقاليد الشعر العربي ، وأبحاثه نحو الزمن والمجتمع ، على امتداد الفترة التي تمد للقياس الحقيقي للشعر العربي القديم كله .

ويشير المؤلف في بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القضايا التقليدية التي يبدأ بها دارسوا الشعر الجاهلي غالباً لكلامهم عن هذا الشعر ، ويردد نفس الملاحظات التي تخص هذه القضايا التقليدية. ولكنه يريد أن ينتهي إلى هدف غير تقليدي عندما يسلم في نهاية كلامه عن قصيدة الشعر الجاهلي بأنه مهما كانت الأشعار المرغبة التي ألفها جامعو الشعر في القرن الثامن الميلادي (حول الثاني الهجري) على جمهورهم ، فإن للسليح أن يشكل ما قاله كماً متكامل من الشعر ، مختلفاً دلالياً عن شعر الفترة التي كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كم مفقود من مادة موثقة ، تنتمي إلى العصر الجاهلي نفسه ويتناهل على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقاليد في الشعر القديم ، وللأصابع الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح الموجهة driving للشعر العرفي بعد الإسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عنها مما كانت إشارات الشك التي يوجهها دارسوا أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلي^{٣٠}.

أما الجزء الثاني من الكتاب فموضوعه «الطيف» ويتكون من فصلين أولهما عن «القصيدة وألحانها» ، وثانيها بعنوان «مبهات» Ambiguities وذكر المؤلف في هذا الجزء على بعض مشكلات التكييد من قبل الكيفية التي تصنع وحدة القصائد ، والتقاليد الشعرية ، وكيفية معالجة ، ورواها المؤلف في هذا الجزء الدارسين الغربيين للأدب العربي منصباً من نفسه مدافعا عن وحدة القصيدة القديمة ، وبضرب أمثلة معظمها من شعر أبي نواس ، وديدر المناقشة في هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول قصائد تعتمد وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويخصم في الثاني عدداً محدداً من طرائق الاتصال والاستنتاج

• انظر ص ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة استمرت في القرن الثاني الهجري وكانت من عوامل ازدهار فن نحل الشعر لوجود جمهور قضاها رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورأوها أكثر نبلًا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب فنصته «إشادة القصص» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن «قصة رمزية An Allegory» من أثل ليلة وليلة ، وهي تلك القصة التي تدور حول مدينة النحاس ، ودراسة أخرى عن «الحال والثلاث بنات» بعنوان «موسيقى الكواكب» .

ويعالج المؤلف في هذا الجزء الأخير طرائق الانشاء (الباء) في النثر ، متأملاً حكايتين من «أثل ليلة» وليكنشت عن الانظام وعلمه في نفس الوقت . إن مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقاً ، ذلك لأن للنثر الذي سلكه المؤلف منج تحليل ، رغم متفوره التاريخي في بعض الأحيان ، وفي مثل هذه التحليلات كما قلنا في البداية ، يصعب التقييم الصحيح . وقد قرأت الكتاب واستمتعت بقرائه على الرغم من صعوبة اللغة التي كتب بها ، والتي لاحظها أحد الذين عرضوا لهذا الكتاب من المتكلمين بالإنجليزية أنفسهم^{٣١} . والأحكام التقوية التي وردت في المراجعة لنشار إليها تجملتي لائق بعدم جدولي المحاولة من الأصل ، إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين التقييمين في متقلبة النسبة ، وهو بعد يصدر عن رأي شخصي تماماً في الحكم على مؤلف الكتاب ، وربما شجعه على هذا منج المؤلف نفسه .

وإذا كان من الصعب التحرك في نفس الدائرة السابقة فإني أحاول عرض فكرة الفصل الأول بإيجاز ، طارحاً - في نفس الوقت - ملاحظات متصلة بهذا الفصل من بقية الفصول ، كي يخرج القارئ بفكرة من الكتاب ، أرجو أن تكون كافية لآخره بقراءته ، لأنه يستحق القراءة بالقل ، على الأقل من جانب المتخصصين .

يبرز المؤلف بين شكلين للقصيدة في الشعر الجاهلي : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى ترمي على عدداً . من الموضوعات Motifs الثابتة صورياً . ويقول إنه من المستحيل أن نضع جدولاً من الموضوعات والحركات Sequences التي تتكرر فيها القصائد جميعاً ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معين معين مشترك . ومع هذا ، فهي أعمال لكوا من الشعراء . ويشير المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر الملحوظة في معظم القصائد في إطار واحد ، حاسم بشكل مقبول في النصف الأول من القصيدة ، وأكثر مرونة في النصف الثاني منها .

• انظر : J.N. Matcock, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164.

• يترجم كآل أبو ديب هذه السمة في العمل الفني بـ «خط معنوي» أو «موتيف» . انظر ونحو منج يتنوع في دراسة الشعر الجاهلي ، مجلة المعرفة ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١ .

يرى المؤلف أن الموت وبيض في مناظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفرغ السلم على السواد في القصيدة الجاهلية . وكثيراً ما استدعى الاستفاد في الحياة بعد لوت شعوراً بالحنن أكثر من السور . ولم تكن غياب الدعوى الدينية لتؤدي ، بشكل يصعب تجنبيه ، إلى استغراق كتيب لا معنى له في فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالقاء Mortality هو غذاء الفن ، ومواجهة الموت وجها لوجه هي المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) . وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحاً في ضوء حقيقة مؤداها أن إفساد البطولة والشعر القديم تال أفضل تقدير ابتغى ، محصوراً في التجمع البدوي .

ويقرب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برؤيته للقصيدة الجاهلية والإسلامية بهه هذا ، عندما يقول إن معاناة الموت هي قدر البطل ، والشئ الجوهري لزوح البطولة ليس المبادرة إلى القتال ، بل التحلل بسمة الراغب في الموت ، للسيطرة عليه بعد معاناته ولكن الشعر الذي يتحد فيه الشاعر والبطل يتعرض لمواجهة مشكلة درامية ، إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يهرب الموت . ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمة الإنسان بعد موته نعتي أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلاً من البطل ، فإن هذا من قبيل التحايل على حل المشكلة . أما الإجابة الموضوعية في القصيدة لهذه المشكلة فهي اجابة عقلية ، حيث يتدبر الشاعر في أمثال تأثير القارئ بمزاجاته للموت البطول ، فتصبح أمثلة للأرمية والاتقاء والبلل .

إن الجزء غير المحدود ، إذن ، أحد هذه الأعمال التي يستغرق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة فوق قيمة التكامل الاجتماعي ، ويصيح تحملاً لا يمكن أن يحتاجه المرء لقوت هذه وأهملتها مالا لو خضنت به ، كما يقول تأبط شراً (المفصلات ١ ٢٦) .

وتأتي مظاهر الشرع هنا أيضاً ، «إذ شرع» فإني منهنك مالي » كما يقول : «تأبط شراً» وتتر أعبة هذه المبادئ حول «الكبر» في الشعر القديم . عندما تتبع تحولاتها في الشعر بعد الإسلام وتمتلك الأرمية في الشعر ، على التوازن بين الاتفاق والامسك ، وهما قطبان يقيده المؤلف في تحليلها من أفكار جستر ١٩٤٠ عن الشعائر الروحية المنفصلة بالجذب والمحبس .

ويقارن المؤلف بين التودج الزواني والتودج البطولي في الشعر العربي القديم ، من حيث تعاملها

وتغدو الناقه رمز الحركة الإرادية نحو القضاء من خلال المكان. ومن هنا تغفل الناقه والمرأة تحقفاً لفرع يستخدم فيه التنايلات للضائبة ، حيث تغدو المرأة بمثابة الحياة الرخيّة ، وتغدو الناقه بمثابة اللجج والشدة ، ولا جرم فأولاً رخصة هنية ، والثانية (الناقه) صلبة ضامرة

ويؤدى الربط بين هذه الثنائية الشعائرية والثانية العلية إلى إعطاء القصيدة الجاهلية وظيفة شبه شعائرية (ص. ٢٤) ، تأتينا من تميزها بخاصية كُنْزادة في الأدب العربي القديم وهي تكرار صفحات وصفية مترعة بالروافد الذي يتميز عموماً بأنه (١) ثابت ، و (ب) متجدد ، و (ج) يمكن التنبؤ به. وهذه المميزات هي العامل المفقول الذي يربط بين الأدب الكلاسيكية والأساطير القديمة على وسع العموم.

ويتم الأستاذ حاموري هذا الفصل الشيق من القصيدة الجاهلية والشاعر الجاهل بقائلي من فريضة لجليل في أحد كتبه المبكرة ، يقول : ويستند اليونان فإن جميع الأمم (البربرية) أو لشعيرة ، تاليع القيد كسيد لواحد من اثنين هما : الاحساس أو العقل . ويرى الأستاذ حاموري أن القصيدة العربية تجمع بين كل من الاحساس واللفظ في مواجهةها للحر ، بمعنى الزمن والقابلية للتحول أو (الصورة) التي يحكمها غير مفكرت بالسلوك أو العمل الانساني . وكل يحقق التوازن التوازن داخل القصيدة لأنه يتم نفسه إلى الحياة الإرادية للانلاذ ، مثلاً يسلمها إلى الخواء ، فيسلمها إلى الربح والخسارة على حد سواء . ولما كانت الحياة الإرادية للشارع (إذا قدر لها أن تكون ضامرة) يجب أن تتجاوز المصلحة إلى الفائدة الاجتماعية ، فإن الشاعر الذي يبقى نموذج التوازن مسطر على تقديم أعماله وضع يمينه في محور المياري الجاهلي . ولذلك فقد كان الشاعر الجاهل يرى العالم ، حتى وهو في وسطه ، كما لو كان يراه من قبل جبل ، في فته واحدة ، تجمع بين الظل والقصير ، في هدوء المراقب والمندس في نفس الوقت .

أما بعد الاسلام فقد توفقت الحياة البطولية لها يرى المؤلف ، على أن تكون خيرة انسانية متأسكة ومتوازنة ، على نحو ما كانت قبل الاسلام . ولم تعد الحياة والوقت طرفي نقض ، وإنما صاروا مرحلتين تتصل كل منهما الأخرى ، فتضفي إلى الجنة أو إلى الجحيم . وعندما يتكسر النموذج البطولي على هذا النحو لن يكون هناك مير للشر ، كي يعكس مثل هذا النموذج . يضاف إلى هذا نهوض الترادف هذه

من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة تجعل الفرق أماً لا مفر منه . (ص ١٨) .

وعندما يكون موضوع الأطلال موجوداً فهو يؤكد العلاقات للكانية والزمنية في مقدمة القصيدة ، وتعتبر الحركة الزمنية اللا ارادية للتسبب في اتجاه اللاتناهي (الفراق) Kenosis موازية بشكل أساسي حركة ارادية ، دون مقصد معلوم تنتمي إليه رحلة الناقه Destination وهذه الحركة موجودة في القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩) .

وفي قصائد الأطلال ، تقدم هذه الموازنة (الثانية) بطريقة منظمة بشكل خاص . ولا يتعدى الزمن الحاضر ، في منظر الأطلال ، مضموناً مؤثراً يمكن الكلام عنه ، ولكن الماضي مثل بسبب خاص في مقابل الحاضر الغامض ، غير الواضح في معاللة إلاها يتصل بالذكور . والشاعر يصل إلى قدر ولكنه قفر مأثور لديه ، ولا أحد يتغير عما جاء به إلى هذا القفر ، ولا نعلم أيدي كيف قضى حياته ، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة . بهذه الطريقة يتجلى الفراق اللاتناهي القضاء Empiness ، في نهاية الأمر ، عمقا في الزمن . (ص ١٩) .

ومن ناحية أخرى ، يجلي المكان إلى أن يكون عدداً تحاماً ، فأهـ الأمدن مذكورة غالباً ، ونتيجة هذا ، فإن الحركة الحامدة بلا هدف والضميمة في قسم الناقه مشيرة إلى التناهي إلى أكبر حد ، من حيث تعلقها بإمكان معنى في الأصل . وأكثر من هذا ، فإن الأطلال هي الناقه التي يتناهي فيها الزماني والمكاني من القصيدة وليس من قبيل الصلدة أن يتميز الانتقال من موضوع الأطلال إلى موضوع الناقه يميل إلى تأكيد «التنازل عن الحق» ، كعمل من أمثال الآداة ، فالطيرة المشكورة الآداة للفراق الزماني Temporal Kenosis الحسلي لا تستطيع الآداة أن تلعب فيه دوراً على مستوى المكان ، تنطوي على تفضيل لذلك الاطار بمفرده من للوقت والخسارة الآداة . (ص ١٩) .

وفي الثلث الأخير من الفصل يربط المؤلف «الثانية» التي استمرها من جسر حول الشعائر الموسية للجبج والحصب بثنائية المرأة والناقه في القصيدة الجاهلية ، حيث تصبح المرأة والناقه أيقوني القسمين الخاصين بالنسب والناقه في القصيدة . ويقول إن كلاً من المرأة والناقه يلعب دوراً بارزاً معنى فالتناهي بينها يشير إلى مبدئي النظام في القصيدة ، من حيث أنها إعادة تمثيل إستباري تغدو المرأة فيه رمز الحركة اللا ارادية نحو القضاء من خلال الزمن ،

مع هذه الثنائية التي ينقلها إلى معنى الأمل والسرور ، إن النموذج الروائي غير قادر على الانسحاب من الأمل والسرور أو (اللقنة الحسب) فإنه يحقق توازناً بينها عندما يتبع نفسه من الإستغراق التام في هذه الإحساسات أو الإذعان الكامل لها ، يصبح مستغرقاً وباعوفاً بهذه الإحساسات . أما النموذج البطولي فيتميز بموازنة تنتج من الوسيلة الأخرى الوحيدة أي الرغبة في أن تكون مأموفاً في كل الأحوال ، السارة والحبيبة على السواء . (١٢)

ويقتل الأستاذ حاموري بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثاني من القصيدة ، طارحاً أسئلة من قبيل : هل حصص الصلدة هي التي أدت إلى اطراد مكونات الجرين على هذا النحو ؟ وهل يمكن أن تفرض أن مفردات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدد من الموضوعات Moutifs على والتقطعة باليا ؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد الجاهلية (في المضامين أساساً) أن الكثير من القصائد للمفدة فتفتح بالنسب ، ويتلو هذا القسم وصف مفصل للناقه . إلا أن بعض هذه القصائد تحث على فقط على وصف خلاص لرحلة الشاعر في الصحراء وفي الأوقات الشاعرة ، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسي مدحاً لمذبح ، تحول النظام في القصيدة إلى نسب - رحلة خلال الصحراء المحفوة بالخطر إلى مكان المذبح - ثم للمذبح . وهذا هو ما يذكره ابن قتيبة في القرن الثالث للهجرة . إن فكرة الرحلة مألوفة في القسم الخاص بالثالث من القصائد القديمة ، ولكنها تعتمد دائماً على وصف الناقه وتدخل في الحديث عن الحصان ونادراً ما تتمتع بوجود ذاتي ، أو ترتبط بهاد محدود . (ص ١٣ - ١٤) .

والموضوع الأساسي في النسب هو تيار الزمن ، الذي يكتج بجاهه فيها يتلق بماقعة الحب ، في مقابل الزمن الانساني والذاتري الذي يتفك من معناه هذه العاطفة

وعلاوة على هذا فإن التنازل المهجورة عنابة تجسد لحياة الترحل التي تفرض اللقاء والرحيل (الوداع) ، وأما الموضوعان اللذان يماجلها النسب . وعندما نقدر أن الشعر لم يكنوا نسياً أبداً في زواجهم (ليس استمرزا من الزواج بقدر ما هو جري على الاصول للتح) ، بل يشارون دائماً نساء كتب عليهم فراهن في النهاية ، نرى الاطار (البياتريو) للنسب تماماً لموضوع الفراق (إدخال الأطلال ، وينتج هذا الاطار

القديمة ، وهو ، بعد يتصلق بطبيعة المنتج البناي الذي تأثر به المؤلف تأثراً واضحاً ، فقدم نموذجاً مغايراً للصورة التقليدية عن دراسة المستشرقين للشعر العربي القديم

والنتيجة نصف واحد للتوازن : دور المهرج الطقوس . والنصف الآخر قانون السلم الأول .

وق الفصل الثالث « الوصف . نظرات للزمن » ، يتعرض المؤلف للقضايا التي تأخذ الزمن كوسيط لتوازنات متعددة ، وتنقسم القصائد التي يناقشها المؤلف إلى قسمين : مقى مجموعة القسم الأول يختص . الشاعر الزمن تماماً أو يذيله ، وق مجموعة القسم الثاني يستعمل الشاعر بكل وجوده للزمن . ويأخذ المؤلف أمثله على القسم الأول من الصنوبري أما القسم الثاني فيأخذ من ابن المعتز .

ومها يكن من أمر فقد كان المؤلف دائماً يقيم مقارنات بين طبيعة الشعر البدوي والمجتمعات البدوية بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهلي ، وتحت هذه الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الشفهية للشعر الجاهلي وما انتهت إليه من مقارنة بين هذا الجانب من الشعر الجاهلي والأدب الشفاهي في المجتمعات الأخرى وذلك شيء مهم ومفيد في تحليل مثل هذه النصوص

العجوة ممثلاً في القصص (التي يعالج المؤلف اثنين منها في آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى افتقاد الناس بعد الإسلام ، إلى هذه الروح ، الأمر الذي كان من عوامل تزييف أو تحلل الشعر الجاهلي في القرن الثاني والثالث الهجري ، لكن المؤلف لا يكتفي بذلك وإنما يمضي إلى تأمل ما حدث . من تحول في طبيعة الشعر بعد الإسلام ، حيث يلاحظ في شعر العذريين ظهور شكل جديد من الرغبة في اللانهاية ، (ص ٢٨) وهو الشكل الذي تبلور في (قصيدة صاحب الغزلية ، والحمرية .

ويحلل هذين الشكلين في الفصل التالي كله في ضوء الثنائية التي بنى عليها مناقشته للقصيدة الجاهلية في الفصل الأول . وينتهي إلى أن الحسارة ، في القصائد الاسلامية (الحمرية عند أبي نواس) ، تتقبل بشكل ارادي ، والحلطف يمتاز ، والنتيجة توازن وأمن عاطفي ، حيث يتم التغلب على العجوة بالسعي الملقى بالرغبة في أمان زائف من الزمن .



فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر
أحرص على اقتناء نسختك
قبل نفاد الأعداد



شركة الإعلانات المصرية



أكبر مؤسسة
لخدمة الإعلانات
في الشرق العربي
تتوفر مجموعة
مكاملة من الوسائل
الإعلانية
تخدم: الاقتصاد القومي
في كافة المجالات

القاهرة: ٢٤ شارع ترابا مصر - هـ
تليفون ٧٤٤١٦٦
الإسكندرية: ١ شارع الكوبرا - أ
تليفون ٩٧٣٦١

لكافة الاستعلامات اتصل بـ



القصة لا تنقسم في فاع الجمع ، لتكشف عن صراعاته وتتناقضه ، والتي تفرق في حكم السج . بحيث تصف بأنه كتاب والى يوسل بالنز الحيد .

ولكن أزعج أنه أراد أن يصبه وجهة خاصة ، بعد ترويه في المجموعة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سيقوله عن طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصره من كتابا ، لسانه قد قدم وجهة غير صالحة في إياه مله ، أو بمعنى آخر ، رغبة في إمتاع القارئ فيأكي ببلغه دفعا إلى التفكير طويلا في الكلية التي تمت بها هذه القصة الخالصة ، التي في نهضت بكونه ، والتي رعت من قدر كتابا في نفس الوقت .

كان الشكل ، هو هذا الرءاء أو الإلهاء . وقد جهد الكاتب في صقله وتجريده ، وبسبب وصياغته ، حتى غدا النظر إليه بنعت في حد ذاتها ، تفرق عن البحث لها وراء هذا الرءاء ، وكأن الناظر إلى إزاء تحفة فنية نادرة . والمصلحة هنا لتحقها اللغة المتناقضة ، ولا لحيل الجمع الثلاث محدود . ولا حكايات الحب الزبونية ، ولا صور الطبيعة السائرة . إنها تتألف من جودة الحامة ، ودفعة الصفاة مع بعض الآخر . لجهد هذه القصة الفنية الخالصة في نفس : ليل الفأر ، الأحمر بتاسيق ، لعبة ، الشيء السهل . بداية القصة ، التجديده ، حلولة ، عندما تفرح ، إسحاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وبعضى أخرى كثيرة تمسها بمجموعة المعروفة .

وبدا أول عطرته لتتبع القصة مع عنوان القصة . إنه يجهد في أن يكون العنوان متكررا ، يمس إشعاعات رمزية أحيانا ، ويخرج عن صورة مشحونة بالترق والحركة الجدية . ويدفع إلى الإثارة والدفعة أحيانا أخرى . أو تراء يؤكد حقيقة كانت خافية ، مثل هذه العناوين : « شعيرات يسهل في عتب اللحن » ، « العبد ذبحوا » ، « الكلب يتبع في المروءة » ، « الفاني لا يجر جلده » ، « الرجل الذي يريد أن يلقه ذاكوه » ، « رجل بلا روح » ، « عندما تولد الرياح » ، « ربيع ساعة قبل الحادية عشر » .

والفائل في القصص التي اعيرت ما هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلا من أجل تكوين العنوان ، وتشكيله ، وصلاحه ، بما يلامس روح القصة العام ، أو المزمع الذي توصل به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن هذا طاع على شيء ، فإذ يرى على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة في بناء القصة القصيرة . ومن هنا جاءت عناوين قصصه القصيرة كلفة . ورواية في أداه مهمتا .

كالمسكة الأروس للقصص^(١) . وهكذا يجري أسلوبه ، وتأتي صوره وتشكيلاته .

انتار من هذه البنية بعض الشخصيات التي تعاقب في حياتها اليومية من أجل لفظة عيش . وقدم صورا وصفية لهذه الشخصيات ، بشكل لا صحت فيه ، على نحو يدعي على أنه لم يكون مؤثما بتضايها الطبقات المنحوسة ، ولم يكن على دراية حقيقية ودعى تام بأبعاد مشاكلها الواقعية وسياسية الحياتية . وأظن أنه كان يجارى والمودة في تلك الأيام ، حيث كانت القرارات الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ ، وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية في قصصهم ورواياتهم .

دليلا على ذلك ، أن العناوين التي كتبها مسطحة . غير متعنة ، وأصره لم يتسحر في هذا الإلهاء الفني والادريعي نفسه بذلك ، إذ ما يتبر الدفعية سقا . أنه عكب على التجديد في الشكل ، دون أدنى التفات إلى المضمون ، في حين أن الواقعية الاشتراكية - أتدرك - لم تكن تحفل بالشكل ، لأنها أصطلت كل اهتمامها للمضمون .

وأنت تقرأ قصص وشجرة الجميزه ، وأم الفريه ، و الفنا على ، ومثله قصصه ، وهالكان ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش في وطنها أو هي وبها . حتى بطله قصة «أشواق» تمارس الخطيئة - كوسيلة ارتقاء - لتعلم أنوارها ، فهي لا تفهم لندن الذي قد يفرها بالاستقرار ، في ظل زوج آمن .^(٢)

والمرأة المكافئة هي الوجه اللطيف لديه . والشخصية المحورية التي دارت حولها معظم قصصه الأولى . ولأنك أن لهذا المخرج بالذات ارتباطا ما بأبعادها المجموعة القصصية التي تكتب عليها صورة المرأة المكافئة . إنه يبدى (إلى أول من علفي القرائة وأول من قرأ في .. إلى أي) .

ومع ذلك فإنا لا نزعج أنه احتق فكرة معينة ، أو أنه آمن بعقيدة ثابتة ، راح يكتب قصصه القصيرة على حدتها . فلا يميز للثلاثين ، أو اللال ، أو أنصار الموظفين ، ولا إيمان بفكرة ما ، فلسفية أو سياسية . كثير من الكتاب . فقد كان محمد أبو المظالم أبو النجا يجري قصصه الأولى حول فكرة عردة . كما أن كلاً من ادور الحارط ويوسف الشارون كانا يفتنيان بفكر جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وأبيرك كاسي .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية ، واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز في اللحظة الشعرية بحيث تدعى أنه أجه إلى الوجدان ، وخاطب بالواقعة ، من خلال انتمالاه هو وأساسه هو . كذلك فإن قصصه

القصة القصيرة يبدو أن بعض القاص - إذ هم كماله وقدم تاريخه الأولى - في يته إلى جبل معين ينسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصفه في صوبه ، فالتزوا الصمت جاله ، على الرغم من أنه بالغ الخرص على الالتزام . وفي قصصه أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد من إلى المرحلة التي شهدت تنامجه . وأنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأخرة بما كان سالدا في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم ما لبث أن أخذ نفسه وفنه بعيد وصراعه . بحثا عن « شكل » قصصى يبعده عن « الحدود » ، ويكون أكثر إحكاما ودفعة . وهو ما يؤك مستمرا في مجته هذا . محاولا في كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئا متفيرا خفوة عن سابق عتواته التي اعتاد . وأصره على التجديد بحيث على التماثل بأنه سوف تكون له معاملة الفنية الواضحة في مستقبل القصة القصيرة المصرية .

وهذه الملامح ستكون محصورة في « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة أولا وقبل أي شيء آخر . إنه يبدو مهما وشغلا بالمشكل رصده ، حتى أصبح غاية في حد ذاته . فالقصة المحكة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وقد فاق في ذلك أقرانه . يبدو أنه كان يطمح لذلك منذ بدأت القصة الفنية عنده . سوف تقوى الآن برحلة قصيرة في عالمه . قد تكون (بداية القصة) بيا هي نهاية اللطاف .

تخفى صورة القصة المصرية ، والقلاح لصري ، من قصصه القصيرة . ولا ظل لآمال أيضا . وظلت السيطرة - في البداية - للبيت الساحلية ، والمدن التي تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، وخاصة مدينة الاسكندرية التي تسيطر عليها على تشيبتها وصورة ، والتي تدور حولها بعض القصص : « طيبة ستقول لي معنى هو أنت أصلك من الريف .. ما انت من مدينة بريده .. من اسكندرية .. آه .. معك حق .. ولي أجدالك في الترق بين الصليب هنا وهناك .. لأن في الحقيقة ربما يظن الشعور بالحنين إلى الاسكندرية .. إلى أهل هناك »^(٣) .

إن معظم قصص مجموعته الأولى « باب ١٤ » مستمد من حياة الناس في الاسكندرية . وكذلك قصص « الشقيان » ، « والجر لا شاطي » ، « وفيها من مجموعة (ولا في الحوادث) » . لهه كان حريصا على إظهار ذلك في بداية حياته الأدبية . يقول : « والقرع منها يجلبه الذي تفرح من راحة السلك خططة راحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحات أفه ، فبدا وكأنها عيون صغيرة أعمدت لصيد « البازية » ، وصمرت حدقات عيني ، وإن ازداد بريها ، وانقلت شفتاه المقترحتان شكل قارب صغير »^(٤) . ويقول : « نترق في مشيتا

وفيما يتصل بهذا الجانب ، فلنا نلاحظ أنه كان جريئاً حين أقدم على تأليف حناوين مطولة ، غير تقليدية . ومعروف أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار النماذج المقتصرة ، التي لا تتعدى كلمتين اثنتين : فعل وفاعل - مبتدأ وخبر- صفة وموصوف- جاز ومجرور .

من ناحية أخرى ، نجد يلتفت مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يحمله عنواناً مترياً ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جداً لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . قطع وخال يابري ، ه أصبحت خلقه ، ه ولا في الحوادث .

أما كالات الابتداء ، والمقرر الأول في قصصه ، فلنا نجد الخطوة الثانية لإخضاعه كقراء . وهي- فيا ينصح للدارس للفاعل - تستغرق وقتاً وعناء . وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المروءة . فلما يجده يستخدم الفعل الماضي وكان ه ه كنت ه أو يولجأ إلى ضمير المتكلم . ولما يعمل من نلثة شخصية هورية ، إلى جانب كونه الراوي ، الكاتب ، وما يدل على أنه غفلت زمام بدايات قصصه القصيرة ، اننا لا نجدنا مشابة ، أو متقاربة أو تجرى على ونيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التي لا تصلح إلا لها . وهي جدولة جداً حكماً بطريقة جديدة من الاتصال .

في قصة «خلال يابري»^(٩) يبدأ بداية متفقة مع الشخصية التي ترقى دور الراوي من ناحية ، وافي لما دور أساسي في الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة تابع من طبيعة البيئة التي نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصة الشيعي في هذه البيئة ، ومن الشكل الفني الذي يتنظم حكايات الراوي الشيعي وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فترة جديدة بهـ خلال يابري ه وكانت الجملة الموسيقية الأساسية في اللحن الرواسد . فحصل ما كان بما حووف يكون ، وتشبيل هذا الانسجام للروسي: «خلال يابري .. ربيت وقلتي .. ويرم آزاد الأفاضل أن يشعرك ليك ، فصمت اربك إلى صديقك وصوتك يسع التجدد كله : «يا مصطفي أنت ولدي . أنا صح خلقتك .. خلال يابري والله خلال .. والحكاية كانت كبير ، وأولها كان يوم ما لانت أم الرجال خالها .. فانت من الرالادير ثلاثة ، والبيت من بعدها ما حرف حرمه .. وبعد الأربعين يوم واحد .. دخل صاحب وقي بهد إليهم صبية مليحة .. مسعدة .. من اليوم ملكك . عديت تحت رجلكي تحمدم ما تناول . فلما الصاحب ومنه ضاحكك ، لكن في قلبه طبع باكي . فدافيتك الثلاثين طرخ التوار ، وقى نطها . وقاينا تسرح الأظاح . من بعد ما تخلف مسعدة منك ، وأنت يا يابري

عديت من الستين ستين . سة وخلفت منها واحد . ومها تمد ستين بعدها ، مازادوا عن اثنين ! وكل من رأى حرمك من الأهل يقوم لهه صغار . والظهر جنبنا عني ه . والله خلال والصبية عادت ولا التيطان تسع كلام أمها وما تكلمه واصل : وأخلف على ولادي من الزمن . أخلف عليهم من لغواتهم الكبار . أخلف عليهم من غلة الحماجة ه .^(١٠)

الصعيدى المجهز يتحدث ه ه ه ه ه كانه يحكي حكاية على كل الناس ، بادئاً بنفسه وبابه مصطفي ، ومتنبياً بابيه وبنتهه أيضاً ، مفصلاً عن صهره ، وعن حالته الصحية والنفسية وللمادية ، وعن طبع الآخرين فيا يلك . وبذلك دخلت مسعدة حيات ه ومن هي ه وما صفاتها الأخلاقية ، والخلقية ، وما هو السر الخفي الذي تستر رواده ، وما نوع الملائة التي تربط بينها وبين زوجها للس ، وبينها وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد كاتبة . هرة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينها . وهناك «سوار» غير تقليدي ، أدركناه دون أن يمينه الكاتب ، أو يشير إليه به دقال ه وقالت ه وقالوا ه . فلأهل مسعدة رأى عبيدا عنه ، ولسمعة رأى صرمت به ، ولأهل التجدد مولف أظفرو ، لكن ذلك لم يأت تشاكراً حتى لا يفسد النعمة الواحدة واللسن المهدد .

لور لنا من أروان السرد والعرض ، الذي تكشف عنه فترة البداية ، فندنا إليه بدايات راو شيعي من القضا ، يحكي حكاية ذله ، بسبب عيانة أهله وظله . فقد مرض القتي مرضاً تصورا معه أن الشفاء مستحيل فصدوا على أن تزوج امرأته بأخيه . ولقلة الألفاظ جرت الأبح ، ويقل الزوج - المولى ، ليكي الوفاء والحب والأهل ، «يا لي .. يا عين .. يا لي .. ولا كل من قال «سار يا لي .. سار ، ولا كل من شرح سكونه بيان له نهار ، ولا كل من رأى الخلم يسع كلمة «خير ! الكلمة .. أه من الكلمة . الكلمة ما يصغها إلى لاقيل الحماجة ، إن قال «يا لي .. يكون جواب الليل على ليله . خاب القعر يا عين ، والشرية شربت جلدورها . وما ظهر على فروعها اقر ! البجيرة «حرمه ه ما انطع خاب طعن : يا لي . واهين حارف إن البالي لايد وين تظهر أوضاعها ، وعاروف إن البلياً - أبداً - ما صاب عيرها كل مناهي أغني : يا عين .. يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . وأسأل الرجال عني ، امي فر صيده «فرعون» تشق عير قلده ، أما ولو صيده «الجدي» صدره صهره ما يلهه^(١١) .

وتغل هذه النعمة الموسيقية سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأنا نقرأ نصيحة شريرة . لغار الكاتب

صبية الموال لتناسيه مع أمساء البطال المصري الحزين . التي تكاد تشابه مع أمساء «أيوب» «المصري الصابر ، مع الفارق الكبير بين القلم هناك وسلوك الناس هنا : «لخاع الوفا ، ضاع حتى الطمع . وبقيت أنا وانت ومرضى . واليوم .. ما أقبلت أنا ومرضى . كضاهي أغني الموابيل ويا لي .. ويا عين . ولا كل من قال «سار يا لي ه سار . ولا كل من شرح سكونه بيان له نهار . ولا كل من رأى الخلم يسع كلمة «خير . ه^(١٢)

ولاشك أن التفكير في البدايات الفنية الملائمة لجزو القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، ولجديتها الأساسي ، يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة في اختيار كلمات البداية ، ولزونها ، وإحداث انسجام بينها ، وتجاهدها لفقر القصة حتى كالات النهاية ، كل هذا دليل مهارة وذكاء . ويستند أن كل بداية نابعة من المناخ السائد في القصة ، ومخروجة بمنوانها الفني المختار . تقول كلات مقدمة قصة «الكلب يطلع في المزارع» .

(يحكي أنه كان لأثير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب ا والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مغرور القامة بالفرض والطور ... فبله مشرع في المزارع قليلاً ما يتر ، أما لون عينيه فكان - للجب - أزرق ا . الأثير - بعكس السنوات الماضية - نادراً ما يظهر في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب نداة تحب صيداً قفراً ، والبواب حزين لحزن مولاه الأثير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيراً ما تملأ المذرع عينيه الزرقاوين فيقع على الأرض عند أقدام سيده فكانه تمثال وكانه - وللمجب - يلفهم ، ويعبرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ القنات من الصياد ، وأن المطلوب منه - إذا استطاع - أن يفتز في إحدى المرات ، فيسلك بين أنباه رقية الصياد ويبرعها شرح يمزق ا^(١٣) .

لما كان العنوان موحياً بعدم المطولة ، فلانه استعان بالوسائل التي استعان بها ألث ليلة وليلة ، للبيئة يمثل هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، ففكر في الدجاج بعيداً حيث لا يعرف «الأثير» و «الكلب» لزور العينين ، والبواب الذي خالطاً ما يتدهش بلا التناضح يفتح عن فتحة صغيرة فنتها بيتاً تياراً شديداً من البلامة الدافئة ، وقد أبعد بالزمان والمكان والحدث والبشعيات .

أول جملة في القصة تلحم أبجادهما الثلاثة : الأول ، بالثاني ، بالثالث . وتربعنا عن القراء بها ، وتشدنا إليها . ثم يأخذ الكاتب في جلب الخيط الثالث «الكلب» ، ليبدأ به عملية النجج . ذلك أنه نقطة

(السلام) معزولة بالسلم البديى ورائحة الأكل عاصلة تأتي من شقة بعد شقة ، وطفل على كل سلمة . وزغردة ما بين الكلمة والكلمة . وكواشى طالعة وأطياق نازلة ، ومدخل واحد لسطوح والنسبة . ورافضة تلوى بالوسط والكلمات . وملح وشرايت . ودور وسجاري ودور أصحاب . عروسة ساجبة في حجر من العرق . وفيات صغيرات بالأحمر والأبيض . وعجائر بالشموخ والعريان . وشبان . وميكروفون صوته لاتخر أبهى . قلنا : ميولة . قالوا : البرهية . قلنا : أثبت ميولة . قالوا : شرووى البرهية صف وثانى وجلسنا . لا أحد يتفرج العروس أو نواحية التفتحت .. كلام .. كلام .. كلام . من صوت صرخات وعراك على السلم . مالت الدروس . وهافت المصمتات . وكالت واحدة كأننى القليل : فبروى أو شقة قد فورة اخت .. وعازي يكون أول واحد يدخل البرهية .^(١١)

ويطول بنا الأمر ثم أبنا وقتنا عند كل بداياتة الفنية . وكيف أكان يندم تجربة جديدة في كل قصة قصيرة والأهمية التي يربطها لبداية حث لا تنبع من حرصه على أن تكون مجيدة للموضوع . ولكنها تأتي من إيمانه بأن يكون «الشكل» عكسا . رضى أهم ليذ من ثبات البناء الهياك . وقحة شواهد أخرى تنسب ليا الترتع . والافتقان . في قصص «الشجرة» . و«الموت ضحكنا» . ودعوة . وللوضوع الصب » . والعبد يذبحون الشمس «وإلى في الحوادث» . وفي قصص : «العبية الحمراء» . و«أمرأة أخرى» . و«ليلة شاة» [وكذلك كانت كلوت بك] . و«ساعة الحائط» . و«البيع في مدينة الكومسيروج» . و«الاحتصاب» . و«المنجدة» . و«حلاوة» . و«بداية اللعبة» . [«بداية اللعبة» .

ولعل سعيه الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة والإحكام . جعله يتلاقى كل جوانب الصفحت التي التي لوصلت عند خيره من الكتاب . والتي أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطاعت ولا تفاصيل في عملية الإثبات . ولا تنميطات في التورية . ولا خطافية . لذا كانت نهاية سعيه وتجاريه متنتلة في هذه القصص القصار جدا . التي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة الواحدة . من الطبع المروص . ولقد غدا هذا «الشكل» سمة تميز قصص عبد الفتاح زكي . وعددا آخر من الكتب المعاصرين .

ويجسوته الأخيرة (بداية اللعبة) تضم قصصه القصيرة التي لا تخرج عن مدا «الشكل» الذي التزمه مؤخرا . وإن كنا ننظر ببدايات متفرقة في في قصص : «ميكيلة تحدث كل يوم» . و«دور كريت» . و«المهرج» .

العين ، والأذن ، واللسان ، والشارب ، وإنتاج القارىء ناشياخ غريزة حب الاستطلاع . وإثارة الدهشة والسحب لديه .

مدة فترة البداية قصة «ربع ساعة قبل الحادية عشرة»

(اليدان فوق رابطة العنق . العينان ترتفعان إلى الخلق من الشعر فوق الرأس . البياض . اتخذ قروله دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشباح لشريكة العمر . المحطرات أسرع من التفرع لرجل يقرب من الإحالة على المائى . اليد فوق أول طيفون يذابه الخوار سرج

— سأقضى اليوم ساعيتين .
— عيبر .. ليست هذه عادتك ؟
— تستطيع أن تصيب اليوم .
— لا خاضى لذلك . سأكون في مكهى قبل الحادية عشرة .
— أرجو ذلك .. إلى اللقاء .
— إلى اللقاء

تنسج في ارتياح . عال على محل بيع الزود . خرج متجسما إلى يده وودة كبيرة حمراء . تأمل الزحام الذي يتنظره كل صباح . تحظى للنحن وأصبح في مواجهة البحر .^(١٢)

البداية هنا عتققة عما قرأناه من قبل . فالقصة تسلط على الحركة . لا على الشخصية . بل على العنصر الذي تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة بدقة «الكلمة» تتلفظ باليد في وضع عدد . من حيث كونها فوق رابطة العنق . وتتكل بسرعة إلى العين وهما ترتفعان إلى بضع شيرات فوق الرأس . وحى شعيرات بياض . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأتي بعدها الحركة التالية : ترجيع الأولاد والأحفاد . و«أشباح» يده لشريكة العمر . حركة ذات معنى خاص . وتختلف . سطوات سرية . ثم تتابع «الكلمة» حركة اليد وهي فوق أول طيفون . لتستعج إلى حوار سرج . ليس مهما سرعة الطرف الآخر والحديث . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التفرافية . سيادير وسوار متعان تتحول مهمة القارىء . إزادها إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية . والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطئة . العين ، والأذن . تستمتان بها .
وفي قصة «عندما نقرح» ضمن مجموعة «بداية اللعبة» تتحرك «الكلمة» حركة سرية تقدم أكثر من صورة سية في مكان واحد .

لارتكاز الأول في المتناول أولاً . وفي القصة بعدة . ثم يكون دور القصص لارتباطه بالأمير . ودور الوباب الحارس للقصص وللأمير فالكلمة هو الحارس للوباب وللأمير وللقصص في آن واحد . وتدور هذه الحيط في الفترة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتتري السمك بالتدور في شياها . وهي شباك عككة . مصنوعة جيداً . قوية . وقد طرح الكاتب . شباك ثلاث مرات . في ثلاث فقر . يقود بعضها بعضاً . ويقضى بعضها إلى بعد الأولى تار فيها أفكار الكلب . وفي اسانية سرش محاولات الكلب من أجل تنبذ أفكاره إرضاء للأمير . وفي الثالثة وقت عند الحالة النفسية والشعورية للكلب . وهو غاضب لقوات اللهمة . ولأنه لم الصياد شياكه . بعد يأس الكلب نغاما من تجاربه غير «الكلمة» إن صح التعبير : (واستدار في يأس . جازياً بعيداً من الأمير . وعن القصر . متجهاً إلى البواب . وقبع عند أقدام سيده البواب)^(١٣) .

وعندما كان الكاتب يمثل من مستوى إلى مستوى آخر . هناك تيار بداية الفترة بما يتفق والمستوى الجديد . ومن ذلك أنا نجد أن الفترة التي تتصف بأفكار الكلب . تبدأ ميكلا : «أفكار كلب . والكاتب الأخرى بعيدة عن القصر» . والفترة التي تتصف إحساس الكلب بالغضب تأتي على هذا النحو : «غضب كلب . كيف فاته الفرصة ؟ كيف نام ليستظف ولا يجدها صولة ؟ » . إنه جاد في التركيب . والفنسية . والبناء . والتشبيك . وكل طلة من هذه الملاحظات تستمر إجمال فكر . وإيمان عقل . ودوية . رمز مستخدم بحرفية لغة مدنية . سهلة . ملن واحد . شدتنا إليه كانت البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستنصر قصة **قائلة** وهو يؤدي هذا اللحن . ما جاء على هذه الصورة الممتدة .

ونحن إذ نعرض لكثير من نموذج متقن من بدايات قصصه القصيرة . إنما نؤكد هذه الحقيقة وجها . إنه يعمل «التمه» غاية . وسائل إليها متعددة . ومتناوذة في وقت واحد . صياغة عنوان مشرق . وتركيب كليات البداية . وتسقيج جملها . وهندسة فقرها . و«هاراتها» . وتجنب في أسلوب السرد والوصف . ثم الاستفادة من ترتيبا الشئ المنطوق والشفاى . والاستمارة بمنصر التشويق . والشاقل الشخصية وهي «تغل» . الآن . وتحركها بشكل منضبط ومرسوم . ثم بعدد الاحتكام الجريء لما تستخدمه وسائل الإحلام المدينة . كالسبيا والتلفزيون بمخافة . وقبل هذا وذلك . هناك الاستجابة القوية لبنيص العصر . في كيفية تصوير للشهد . وفي احتجاب اللحظة . وفي الكلمة الخاطئة . والمجلة القصيرة . وكأنها الملمة والقمة عنه تمتد كخصل إنبات

ولى قصته «المرت ضحكا» تجمع عناصر متنوعة .
منها الآتية : يعنى أن يقدم «الحديث» على أنه يحدث
«الآن» . وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكي يبدئنا
إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف ، ويضيق حيوية وحرارة
على جو القصة . وعصر الشوق الذى يشدنا شداً إلى
مواصلته القراءة . واستخدام «الملم» كوسيلة للتقاربه بين
الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلاً . وبين ما ينبغي أن
يكون أملاً . بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة
«الملم» وكأنه حدث «والقى» يجرى أمام عيوننا .

(آسر الليل ، وأنا عائد إلى بيتي سيرا على الأقدام ،
وهذه ناصية مظلمة أسمع من ينادين فى همس :
«س» . وتفرق عطراني ، وأتلفت فى دهشة ناصية
مصدر الصوت ، ولى عربة أبني سيدة صجراً متشعبة
بالسرد .. متسولة .. ليس هناك شك فى ذلك .. وأهم
بأن أواصل السير من جهده لرسائل يهتم بكلمات لا بد أنها
لم تسمعها ، ولكنها تلتهم ناصية بصورة لغزوية وبهذا
معمودة أمامها . ولها حلية جلدية صافية ، لربما ين
ومرعبة . ثم تقول فى نبرات لم أتعود سماعها من قبل :
«عيد القنطة دى . ليا أرج طلاف جنبه !» شيء
غريب ! وأترجم على الفور فى دهشة شديدة ولى عرفت
أيضاً : «ثم أقول فى اعتراف : «يا سنى اتنى حيلة
ليه ١٩ أرج طلاف جنبه ، ليه ١٩ واضعنى أنا .. أعمل
بهم ليه ١٩» (١٧٧)

وحل الرغف من أنه يمكن لى لسانه ، كما لو كان هو
الطل والراوى ، فإننا لا نشعر بذلك ، وكأنه بعيد عن
الإسعاد «والحدث» بنى . ولى «الرواية» بدور
وهو لا يستعين بالأصناف الثلاثة للمناخ . لكنه يستخدم
أنماط المفارقة ، لأنه يريد لنا معاينة «القتل» وهو يش
«الآن» . لتتبعه ، وتعيش عطره ومراحله :
«أسمع» . «تفرق» «أفنت» «أبين» «
«أهم» . «تقدم» «أترجم» «أقول» «
«أفنت» «أطوف» ، «يشتر السكون عن صبيح
سبايرتن تساقبان فى سرعة مملعة .
وعندما يطبق حركة الآن . فإننا ليرتد إلى المناخي
القريب جداً . والمصل اتصالاً وثيقاً بالهظة الحاضرة .
رأى الطب فى الصداق الذى يسب أرقاً . ولا يكون
ذلك إلا فى الأسير الأخير من كل شهر . حين ينصب
معن خده . ويتصب التفتكر فى المسائل المالية للخدمة .
وه «بهر «الملم» . وهو حل قريب جداً من الواقع
الذى يدع إليه . حلم الجرحا كما يقول علماء النفس .
حلم إنسان محدود الدخل ، ينتهى راتبه الشهرى للثابت
مع الأيام الأول من بداية الشهر .

لم يأت «الملم» جزأاً . وكأنه شيء يوتوى بعيد

التحقيق ، وإنما وتلف فى الوقت اللازم لثروتيه . وكأنه
جزء من «ملم» البقعة التى تحدث إبان مسودة الإنسان .
لذا فإن الكاتب بدأ به قصته «وياً له من الأدوات
والرسائل ، ما جعله قريباً من الواقع ، قابلاً للتصديق ،
وكانه هو الجطل الوحيد فى القصة . وهكذا يكون الحلم
والارتداد والحديث النفسى الداعل للشخصية ، فى
قصص عبد الفتاح زرق (١٨)

والحوار « فى قصص عبد الفتاح زرق عناصر
أساسية . لأنه يعتمد على درامية الموقف أو للشهد أو
الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تلف جامدة . ولا
للمشهد أن يقل لأياً سாகناً لا حياة فيه . عندئذ يكون
الحوار وسيلة من وسائل التحريك والإحياء . ثم إن الحوار
عادة ما يكون بين أطراف تتأين وجهات نظرها ، بمعنى
أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن
الدوافع الخفية إليه . ولذا يحرص به كاداً لإضفاء جو
واحد ، أو لسريانه نغمة واحدة .

ويشغل «الحوار» فى قصصه شكله المروف . بحيث
لا تحطه عين القارئ . لكنه فى قصص أخرى لجده وقد
تسلل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه . وكأنه
جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك فى قصص
«خلل باير» و«ولا فى الحوادث» و«ال سقوط» و«ليلة
التأ» .

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بعملية
البناء والفصل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض .
فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافى : «ودجال بلا
عيون» ، «الذباية» والفتاع » و«التيعة» و«الملم
الأبيض» التى تكاد تكون قصيدة شعرية .

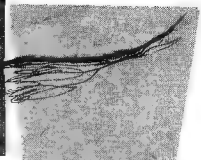
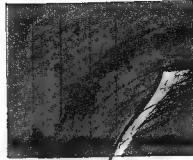
ولنا أن نترجم أن يكون للرمز وجود مسطر فى هذا
النسج الذى يجعل فيه «الشكل» مكانة سامية . و«دجال بلا
الكتاب يعهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه -
بالضرورة - يجعل نفس الشيء إذا ما أراد الاستعانة
بالرمز . وقد أضربنا إلى أنه الرمز يبدأ بالفن . وعندما
ينشأ الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإننا ليلمح إلى
أن قصته منذ البداية حتى النهاية ، سوف تكون رمزية .
لأننا أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون فهو يخلق
عالمًا رمزيًا ، وليس شخصية ، أو حدثاً ، أو جزئية ، أو
فكرة .

وطوره للرمز تابع من حرصه على الإمتاع ، وشعوره
هو بالتمسك الخاصه ويشكل هذا الملم . نجد الدليل على
ذلك فى قصص : «البحر لا شاطئ» له «و«إسكان» و«لى
و«العهد لبحر» الفصحى» [ولا فى الحوادث] ولى
قصص : «الكتاب يخلق الخيال» ، و«دجال بلا عيون»
و«عندما فرله الرياح» «لوكاندات كلوت بك» .

ونقل ملاحظة أخيرة ، هى أنه على الرغم من حرصه
البائع على أن يكون كل شيء محكماً فى عائله القصص
الخاص ، فإننا نرى أن عنوان مجموعته «لوكاندات كلوت
بك» لا ينطق والناسخ الذى يسود قصص هذه المجموعة .
ولهذه أعجب فقط . لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها
إلى الواقع الخارجى ، فى حين أن عنوان «ولا فى
الحوادث» جاء أكثر دقة وانسجاماً مع القصص التى
تتضمنها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان
(باب ١٤) ثم «بداية العبة» . وهى ملاحظة كان ينبغي
ألا تفلت منه ، مادام قد استغل بالشكل وبنائها
وبالتركيب كل ذلك الاستغلال الكبير .

• هوامش البحث

- ١ - «ولا فى الحوادث» - «ليلة الشعرية العامة للتأليف
والنشر ١٩٧١ - ص ١٠٤ .
- ٢ - «باب ١٤» - «دار الثقافة العربية للطباعة
١٩٧١ - ص ٣٦ .
- ٣ - ص ٣٤ .
- ٤ - هذه القصص جميعاً تتضمنها مجموعة «باب ١٤» .
- ٥ - هذه القصة تتضمنها مجموعة «ولا فى الحوادث» -
١٩٧١ .
- ٦ - نفس المصدر - ص ٥٨ . ص ٥٩ .
- ٧ - المصدر نفسه - قصة «ولا فى الحوادث» -
ص ١٤٦ .
- ٨ - نفس المصدر السابق - ص ١٥٢ .
- ٩ - «لوكاندات كلوت بك» - «الكتاب الذهبي» ٢٠٠٣ -
بيروت ١٩٧٣ - ص ٨٠ .
- ١٠ - نفس المجموعة السابقة - قصة «الكتاب يخلق
الخيال» (إزرا) - ص ١٢ .
- ١١ - «بداية العبة» - «الكتاب الذهبي» - روزاليوسف -
يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦ .
- ١٢ - المصدر السابق - ص ٧٢ .
- ١٣ - «ولا فى الحوادث» - ص ١٨ .
- ١٤ - انظر قصة «مشيرات يضا» فى ميثب اللقز» -
نفس المصدر ص ١٠٥ .



رأسة والتنين

مأساة مصرية

سامي خشبة

يجل كل عمل أدبي جميل مشكلة فنية ، ولكن لا يستطيع كل عمل أن يطرح مشكلة فنية جديدة وجادة ، ولذلك ، أجيدنى ملتزماً بالاعتراف ، بأن الصاعق القلبي ، مع رواية « رأسة والتنين » ، كان أمراً بالغ الإمتاع ، ببساطة ، لأنها منلت - وما يزال بالنسبة لي - كتاباً فنياً كبيراً ، يتحول بالتلقوى الذي لا يهجع أن يتفصل عن العملية التقليدية ، إلى « صاحب » حجم ، وفلقه ولا تخله أبداً ، لأنه في كل صعبة يكشف لك عن جانب جديد شديد الأثر من « كله » الزاخر ، سواء أطلقت معه أو احتفظت ، وسواء متحلله الفرح ، وهو يصعد بك إلى مراتب عالية من المصعة والفهم والانساق ، أو يهت في داخلك الفلق ، وهو يأسرك في علاقة تنافس من الصير تأججه كما أنه من الخطأ تجاهله ، وسواء همرتك في غيرته الفنية - الجمالية والفكرية / النفسية ، أو أوهلك خارجه - أو ولقت أنت خارجه - تلمس الداخل ، أو تعظم بالنتوءات ، عارفاً بأن جازلتك في البداية ستكون غنية جداً ، تستحق هذا الجهد الخلاق الجميل .

إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربي : ليس فقط باعتبارها نوعاً جديداً - من أدبنا القصصى - من التصوير والتسج والبناء ، ولكنها جديدة « تماماً » في نوع التجربة التي تدلح القارئ إلى مواجهتها .

هو الرهي الذي يتحكم في صنع الملل الأدبي ، تعبيرا ونسجا وبناء ، وفي « مراكمه » للنقى الكلل الرواية في النهاية .

إنه لا يريد - فقط - أن « يهيك » الرواية ، ولا يريد - فحسب - أن ينقل إلينا للنقى الكلل أو أن يبدلنا حاله النفسى حتى نشاركه في اكتشاف وتبني وضعه الوجداني والشعورى . ولكنه يريد « ألبها » ، أن ندخل حاله « التناقض » وأن نشاركه في تبني تفاصيل « ثقالة » وخاصة وتبني وجهة نظره الفكرية ، في المهرج التاريخي المصنوع من هذه التفاصيل التي ينسج منها - في نفس الوقت - حكاية الحب ومصنوع المواجهة بين الحبيين والاحتكام بينهما ، ثم انقصالها القسورى : الانفصال الذي يؤدي إلى المأساة ، بأن يفسر الحبيب حاله ، ومعناها ، والأمل البلق في الأمعاء الذي حملت به تجربة الحب ، أنهض وحكم على الحبيب بالموت .

ورغم أن التجربة « القصصية » في الرواية ، تنتمى إلى تجارب « الحب الفلح » فإنها ليست قصة عاطفية ، كما أنها لا تتم بالآلة موضوع الأخلاق . إن رامة لا تنتمى إلى أي نوع مما اتهمت إليه سموات شهرت في أدب الحب القصصى ، رغم أنها تقرب شيئا ما من أحد هذه الأنواع . إنها ليست رمزا للواء

وهي قصة حب ضالع ، تقضى إلى أن يفسر الحبيب حياته بعد أن يتربيه ويضرب الاحساس بأن للحياة معنى ، مع اكتشافه لإختلال « الحسية » . وليس هذا بالطبع « موضوعها » جديداً على الأدب العربى . الجديد هو نوع ومستوى معاناة التجربة . تجربة الحب وأهداره وضاعه ، ونوع معاناة ما تقضى إليه التجربة من ضياع لليقين وخسارة للاحساس عمق الحياة .

وبالتالى ، جاء الجديد - بالفرورة - نوعاً من التعبير عن هذه المعاناة في أسلوب الصياغة وتركيب البناء تشبيرا وأسلوباً لا يكن القول بأنها « لاؤمين » لذلك النوع من التجربة ، وإنما يكونان جزءاً مكملاً بالفرورة لنوع معاناة التجربة ذاتها . كانت معاناة التجربة في « رامة والتنين » ، مثل التيار الأدبى الذى تنتمى إليه ، هي بالذات عملية إبداعها .

ولكنها معاناة لا تتم أبداً بعيداً عن الرهي بها ، إنها أقرب إلى الرهي القاصد منها إلى التلقائية المناسبة . التجربة هي الطوية وهي التي تفرضها حياة المؤلف ، أو أنها تنبع نوعاً صادقا وتلقائيا من ملاسات حياته ومن التركيب الخاص لذته ومن التسج التلقاى والفكرى لهذا الذهن . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الإبداع ، لى يجمل هذه التجربة إلى عمل أدبي ، فإنه يفتى بجربة يوعى تفصيلي قاصد ،

وصلاها تركيب ووضع الماشق المصري «الشفق» والمستشرق طريق تفاعله العاطفي والحلقي والفكري – والسياسي – عن «الحبيبة» على طول تاريخ اجتماعي وفردى معتد... هذا التبعاد أو الانفصال الذي اكتشفه وتعلبب إليه المازني، في حدود دحضها صلاح عبد الصبور إلى امتداداتها الواقعية... ويعود إدوار الخراط – بالرواية ثانية هذه المرة – لكن يدفعها إلى امتدادات جديدة، متواعدة مع نزح «دوعة» ومع ما عليه يطلع من حبيبة «ومع ما تصوره» «الحبيبة» التي كادت تصبح «مصادلة» للعلم؛ رمزا للمكوث الإنساني الذي أرادته ميخائيل لنفسه، ثم أصبحت – حين غائته – جميع عاشقها الذي لم يفقه أبدا.

هكذا أصبح الماشق (ميخائيل) ضحية للحبيبة التي أصبحت مساوية للعلم (المجتمع 1)، بعد أن كان الماشق والمهوبة سوبا ضحيين عند المازني. الرجل يدبغ للفرق في الحزن والرجل تسلم للبلادة «وبعد أن أضحا شربتين أيفأ عند صلاح عبد الصبور: الرجل يدبغ إلى الجبلون، والكرة تنبتك غصبا، مثل مدنيته المحروقة باتار والمزارة».

وقد يكون هذا «التطور» موضوعا معقولا لدراسة سوسيوكلوجية فنية مستقلة مختلفة؛ ولكن لا بد من إضافة استدراك أساسي إلى هذه القطعة، لتوضيح عامل يقضي أهمية خاصة لرواية «رامة والتنين».

لفادور الخراط، يكتب هذه الرواية من منطلق واضح فيها كل الوضوح، حول تجربة الحب الفاضح، التي يعيشها مثقف مصري قبطي، تكون وحدته وتكونت ثقافته باعتباره «قبطيا» ينظر إلى الأشياء وإلى العالم – وإلى تاريخ مجتمعه ولغته – من منظور فهمه هو الخاص لتاريخ قبطيته. ورغم أن ميخائيل إدوارد يدبغ تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب، فإنه لا يعيشها «بهذا الاعتراف» الخرد.

والتناقض للمرء الذي يقضي في النهاية على هذا الحب – يقضي على الحبيبة – للمادة للمجتمع – بالابتعاد، ويقضي على الحبيب بالموت – ليس مجرد تناقض بين حساسية شاعر عاقل وبين بلاءة غصمه العادية وابتعاد حبيبه، وإنما هو تناقض تخلف من خلال رغبة ميخائيل (الماشق) في أن يفرض على حبيبه بالحوار الفلم والململة الوجدانية أن تكون في مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تنه بالمثل حاجته إلى «تجسيد» هذه التصورات، حتى تصبح كما يريد لها: قدسية خاصة به وحده ومعبدا له، وحتى يصبح هو مقدسا لها وعابدا وحيدا... وبين انطلاقها هي – رامة/الحبيبة – انطلاقا عفويا نحو أن تعيش «وصفها» التاريخي الحقيقي والعاطفي والأخلاقي الخاص: سواء باعتبارها «أمرأة» مصرية مثقفة ومستنيرة من هذا العصر، أو باعتبارها «رمزا» وليست تجسيدا – لتاريخ مجتمعهما حتى ولو بالطريقة التي يفهم بها ميخائيل هذا التاريخ.

إنه تناقض بين اصرار ميخائيل على تأطيرها الحبيبة داخل تصوراتها الخاصة عنها أو عن معانها بالنسبة إليه، وبين عفوية رامة في تلقيها لميخائيل أو غيره – قبله أو بعده – باعتبارهم «جوانب» من تجربتها هي مع الرجال ومع العالم. انعازها فيه وعرفها عليه وتغاضها معه وتاريخها في داخله.

ولم يكن كذلك أبطال المازني ولا بطل صلاح عبد الصبور. هؤلاء عبروا عن تناقض المثقف المصري الشاعر مع مجتمعه تناقض «الخرد» «المعصر» من تاريخ هذا المجتمع وثقافته الحقيقية السائدة ولغته الفعلية مع أخلاقياته هذا المجتمع وميكانيكيته الاجتماعية.

تسمى «رامة والتنين» إلى تبار أدبي – من أنواع الرواية – يصعب فصل الأعمال الأدبية به عن تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعالمه الداخلي المنبثق. ورغم الضرورة النظرية التي تفرض التامل مع العمل الأدبي باعتباره وجودا مستقلا، فلا بد أيضا من التفكير في عمل المؤلف الذي لا يتم بالحدث الخارجي، بل قدر اهتمامه

المفردة، مثلا كانت يتراس عند ذاتي، وليست رمزا للجمال المطلق كما كانت روسكسا عند إدمون روستان، وليست هي «المرأة» موضوع الحب الخرد شبه الأنثوي عند نيل العامرية... ويؤم تركيز ميخائيل رامة على تألوه الشعوري بالجانب الجنسي من تجربته معها لأنها لا تنبه في شيء بطلات هنري ميائل اللواتي يصبحن موضوعا للجنس الخرد... ومع ذلك فإن لرامة وفتجارب الحب الضائع في أدينا الحديث «أسلاف» له يكون من الليد أن تعرفن عنهن قليلا.

ف عندما كتب إبراهيم عبد القادر المازني، قصص حبه الحبيبة في الأربعينات، وأدارها حول انفصال حساسية «الأدب» والمثقف الجديد من غفلة المجتمع الواقعي والحصل للبيد الذي يحاصره عاطفيا ووجدانيا مثلا بحاصره – ولأنه يحاصره – فكريا وأخلاقيًا... أقول إنه عندما كتب المازني هذه القصص واكتشف فيها ما اكتشفه، وقف هذا الماشق الشاعر الرقيق عند حدود «الحزن» بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف لجديده الطفلة في ذلك الحين وبين حساسية علله (مجتمع 1) الحقيقة للبلادة. ولم يكن من الممكن للمازني في ذلك الحين أن يدبغ تجربة والانفصال، هذه، للفرقة من تجربة الحب الفاضح إلى حدود المأساة، لسبب مزدوج وسبب مما: فلم يكن «إبراهيم» بطل المازني في رواياته المعروفة – في إطار عصره المصري – مستمدا لأن يلقى تجربته وأن يعيشها باعتباره نهاية العالم يمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الخراط تجربته وعاشها، ولم تكن هناك بين حبيبات إبراهيم، في عصرهن وفي عصره المصري من تستطيع أن تكون مثل رامة في أبعادها وركيبتها النفسية الأخلاقية/الفكرية.

كان لا بد أن يقف المازني بتجاربها عند حدود الحزن، وكان لا بد أن يقف بتعبيره عند حدود الشاعرية الغنائية (أراك أول غصلا – الرومانسية) الخزينة.

ولكن لم يكن بوسع إدوارد، إلا أن يدبغ بالتجربة، ويتعبه عنها، إلى الحدود التي فرضها موقفه علىه – أولا – من مجتمعه وعمله، وهي الحدود التي رأى ميخائيل – ورأى إدوارد معه – أن «العصر المصري» يفرضها كذلك، أي المأساة الكاملة. وكان الدافع الختالي للبرع هذا الحد الأقصى، هو الدافع «العادي» لأبطال المآسي: وعيهم الكامل بأن الاعتراف مستحيل – أو بأن استمرار تحمل هذا «الشفق» الحبيد الماشق لا تفصلهم عن مجتمعهم هو استمرار مستحيل – حيث يأتي الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة، لا اكتشاف عن ابتداء العالم... أو حتى عن مجرد عادته. ولكن ميخائيل يضيف «سببا» خاصا به هو لانفصاله، ومن ثم لمأساته: إنه يكتشف أنه لا يستطيع «امتلاك» علته، وأن «رامة» نفسها لا تمتلك به، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لها مثل كان هو يراها. وعندما أصبحت أيتها فتاة تجربة جديدة مع الشاعر الفلسطيني... أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه من ذلك – فإنه يكاد يتذكر أيضا أن رامة – مستحيل – أن تستمر مع هذا الشاعر، ويكاد يتذكر أيضا مرة أخرى، أنه أحس كأنما الشاعر – اللواتي تماما من موقعه مع رامة – يسير هو الآخر، من خلال تجربته معها، إلى خسارة حقيقة مثل خسارة ميخائيل نفسه الحقيقة.

وعندئذ للمازني إذا اقترعت على مقارنة: أخرى، قبل محاولة تلمس العلم الخاص للرواية التي لريد أن نتحدث عنها.

ف عندما كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية «ليل والجنون» في نهاية الستينات، فإنه كان يجتهد مرحلة جديدة من ذلك الوعي للمأسوي بقرب وحول «انفصال» الماشق المصري الشاعر (المثقف 1) إلى مشارف اللاعودة، ووصوله بالتالي إلى مشارف المأساة الكاملة أيضا. كانت «ليل والجنون» بمعنى واحد على الأقل، تجسيدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» الحبيبة – المرأة – موضوع الحب والغيرة في نفس الوقت – ووصل إليها «وضع» «الحبيبة والمثقفة» المستترة هي «الحبيبة» والخلفه بالتالي من حبيبات إبراهيم، والخلفه جديريا، حتى عن «سارة» العقاد. وكانت «ليل – والجنون» تجسيدا أيضا لمرحلة الجديدة التي

وحينا يتذكر ميخائيل أيضا ، أن رامة حشته عن صديق جزائري . فقلت له إنه الرجل الذي يحبها ، فإن المؤلف لم يكن يريدنا أن نتحدث عن الجزائر و إنما عن هذا الرجل البائس ، بصرف النظر عن جنسيته ، وكان يريد لميخائيل أن يتوقف - به وبين نفسه - لكي يحلل تعميها عن «رجولة» الجزائري ، وعا - هو به من ميوعة الإزادة مع صلاة اللحن .

وحينا يتذكر ميخائيل أن الرجل الذي «حاشه» رامة معه ، فبدأ أنيبار تحرة ميخائيل في الحب والنفار أنه إلى الانصاف ، شاعر فلسطيني . فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث عن فلسطين عن القسطينيين وقصبيهم ، وإنما كان «يركر» على ملاحم الشاعر وطريقته القلة الكاسحة العاطفية في التعامل والكلام ، وهي العوامل التي احتللت حسيه رامة وجعلتها تتحلل - دون قصد - من ميخائيل . رغم كل شيء . وما يما - كما قال - «أياها السنة الجيدة» ، ولؤلؤة

ولكننا . حين تتكامل أمامنا وتتجمع - جزءا بعد جزء - علاقات رامة ، وذكريات ميخائيل عنها ، وحينا تتكامل لنا «مداني» رامة نفسها ، فلا بد أن نتبين إلى أن رامة لم تكن تحب «لا الغرياء» ، وأن حيا لكل واحد منهم (الأمريكي مثل الحارزي مثل القسطيني) كان أكثر إثارة لإنتاج رامة واعجابها . ولما لمشاغرها من حيا لميخائيل ، بينا لم ينجح الحب الشامل المتألف إلا ميخائيل وحده ، وهو الحبيب «الغري» الوحيد في حياتها التي نعرفها من الرواية (فحين لم نعرف شيئا عن زوجها السابق مطلقا ، ولا حتى عن إيتنا ، حتى لتسالم ماذا كانت ضرورة ذكر أي شيء منهم ؟)

ولابد أن يدعونا ذلك إلى انتباه إلى طرح اسئلة كثيرة من إحسان قيام - أو وجود - دلالة وأوسع ، لكل واحد من مشاق رامة الثلاثة الآخرين . أي أننا لابد أن نتفكر في دلالة «أمريكية» العاشق الأول . ودلالة انتساب العاشقين الآخرين لكل من الحارزي أو فلسطينيين

وحينا نتقدم متفحفا عن ميخائيل ورجل فنلندي - أمام رامة - عن «المصري» القديس الذين يسأل منهم الفنلندي . فيقول رامة إلى المصريين إقدامهم «هم «أجلدهم الماشرين» مشيرة إلى ميخائيل ، فبرد ميخائيل . «صحيح . وليس هناك من ذلك أجساد ماشرون أيضا أيضا عرق من اليونان القديس . وربما الرومان . لا أدري . على الأرجح لا . الرومان كانوا ساكرو وصادة» التي تؤكد الوحيد أنه ليس في عروقا دماء الغزاة العرب .» . تكفى رامة - وهي الشديدة التثاقف (وتخصصها الآثار والتاريخ) - بأن تقول لملاحظة عن نفسها (أها عرية من أسايا حانت اسمها قديما إلى الشرقية) وتستنتج بأن أسايا «مربط» ، أو يوحى أنها تقول إن المصريين هم فضيتهم - تكفى رامة بعد عبارات ميخائيل هذه للملاحظة . ثم تخصصت . ومطالبة - باستطراد ميخائيل في إحسان هذه «إبريس» رامة وصاحبة سيف القديسة وأم إله مصر ورب قراعتي وحارستي (حورس) عليها . بعد أن تستمع - مع الفنلندي - إلى عاضرة عاطفية من ميخائيل حول إنكاره لحضارة «العرب» وأنه لا يعرف غير لغتهم . ثم - نسيبت لتي أو أسقطتها . عشق لفتنم أيضا هو عشق الحرة . مفطظرا ، كمن يعشق حاشته . ولكنها تفصح لفتي أنا . وأنت . لفتنا نحن . أنا وأنت نطقا بلغة أجدادنا أول ما نطقنا . بعد تعريضه . أليس كذلك ؟ ونازلنا حتى الآن هؤلاء المبروطينية القديمة . في ثوب أقر . ربما رقت قناع جديد . هؤلاء البعير الذين حتى خطهم . كأنه آثار طويلة أحادية الإنشاء تركها نائلة مبددة متحررة على رمال الصحراء .. البقع . البقع .

حينما نرى «صمت» مرامة في هذا المؤلف . وهي التي لا تفصت في مواقف أخرى وأكر بساطة من ذلك . فلا بد أن نتخذ بأن المؤلف قد أقصع المجال لرؤية ميخائيل المخالفة «رامة» ذاتها وفي نفسه : رؤيته لتاريخها الخاص وعلاقتها بهذا التاريخ . ولكننا لابد أن نتخذ أيضا ، بأن هذا الصمت «ربما لم يكن تعميها عن «موافقة» وإنما تعميها عن اعجاب بطريقة ميخائيل في الانصاف عن رؤا

بالمثلات حول حياة الشخصيات الفنية الرئيسية الداخلية . وكشف أعاليها . يمرض على الكاتب أن يلمأ إلى عزوه هو الخاص . وإلى عاله الداخلي ، وإلى ثقافته الشخصية . لكي يزود عتوقاته الفنية بالأبعاد الحقيقية للمتمعة في سياق العمل وزمانه الفني وملاساته .

لذلك كان من الصعب على الققاد أن يفصلوا بين حياة درووي وريشار . سون الفكرية والمطاطية (١٨٨٢ - ١٩٥٧) وبين مقالات رومانها (التي جمعت تحت عنوان المطح Pigeonius) . ومن قلها كان جوسيف فلوير قد «دافع» عن نفسه حرفيا تقريبا في رواية «التربة المطاطية» ، وبعد فلوير نسج مارسيل برستي مجلدات روايته المخالفة «ذكرى الأشياء الماضية» من مادة ذكرياته الشخصية وأتملته الخاصة وتاريخه الذاتي . الوجداني والمطاني والفكري والاعتاجي . ولكن ربما كانت رومانها جيمس حوس الألبان (صورة الفنان في شبابه ، بوليسر) هما أهم نماذج تلك العلاقة الحميمة بين أبطال هذا التيار الروائي الفني وبين المؤلف . سواء في استفاضة الكاتب ما حدث بالفعل له . أو دار في ذهنه (صورة الفنان) أو ما افترضه الكاتب أنه لابد كان سيحدث له شخصيا لو أنه عاش تجربة بطله مع الاستفاضة عما حدث له أيضا بالفصل (بوليسير) .

في مثل هذه الأحوال ، حيث لا تكسب الأحداث الخارجية أهمية تذكر من حيث دلالاتها القصصية . فضايل أيضا مفرى وجود الواقع الخارجي . أي البيئة الاجتماعية والثقافية التي تحيط بالشخصيات الفنية . فضايل يصل عند إدوار الحارزي في «رامة والنين» تقريبا إلى درجة الانصاف من الرواية المكتوبة . رغم أياها باستمرار أن كل ما يرد في الرواية هو النتيجة المنطقية لبيئة ذاتها ورغم ذلك تظل هناك بعض «التفاصيل» من الأشياء القائمة في البيئة المكتوبة أو الزمنية : الماني والشراوع . والحقول والأشجار وككل السحب وأعمدة الطرافف والصحراء الخراط في «رامة والنين» . ولكن هذه الأشياء تصبح عناصر «بصرية» أو ذهنية فصح . ترد في الرواية حسب «متاعها» أو دلالاتها في ذهن الشخصية وليس حسب دلالاتها في وجودها الاجتماعي . إيتنا عناصر تمثل إلى «عين» الشخصية أو تسيطر على ذاكرتها . لكي تكون «متاسبة» أو وسيلة للمؤلف لكي يرسم صورة «حسية» «الصور» شخصياته . أو لكي تكون وسيلة لشخصية نفسها (للمؤلف ؟) لكي تحقق ابتكيز الذي الكا للفرق في عالمها الذي المتالحس (كأنا ضو) الشمة أو طرف السلسلة المدنية التي يطلب للنوم للمطاطيس من «محموره» . يركو حيا حيا حتى يفتح هو بابا يلقه وراءه إلى لا وعيهم الخاص .

هذا الإيجاد القاطع للبيئة الاجتماعية والثقافية المتكاملة التي يفرض أنها تحيط بالشخصيات يؤدي بالضرورة إلى التركيز على «تصورات» الشخصيات عن هذه البيئة بالتعجابه . استنادا إلى «تفصيلة» ترد كأنما بشكل عرقي ضمن السياق . ولكنها مقصودة أو مصوبة «يوحي كامل ويهدف فتح الباب أمام «فكرة» محددة أو ثابا بعدد من الأفكار في ذهن الشخصية الفنية .

ولذلك . فإن ميخائيل وهو يشير إلى أنه عرف رامة عام ٧١ وأن علاقته بها قد استمرت إلى عام ٧٧ تقريبا (لن نضعين متباينين تماما من الرواية) . فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث مباشرة «ع» عالم مصر «يا بين هذين التاريخين . وإنما كان يريد أن يحدد الفترة التي يقدم «مشعور» ميخائيل بها وإحساسه لها .

وحينا يتذكر ميخائيل . أن رامة . حدثته بأعجاب لأحد له . آثار عيرته . عن عاشق سابق - أمريكي - من رجال الآثار . اشحن بعد تدعو علاقات مصر وأمريكا عام ٥٧ . فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث عن «تدهور» علمه العلاقة وألسها وتاريخها العامة . وإنما عن الحسارة التي لحقت «رامة» (فما يتذكر ميخائيل) حينما اشحن عاشقها - أعظم عشاقها في ذكريات ميخائيل عن ذكرياتنا (!!) - بسبب ذلك التدهور .

إليه صراحة ، في سياق الأعمال الروائية ، أو خلق شخصيات فنية (أحيانا تكثر من شخصية واحدة للزم إلى عالم أو مدكر واحد . مثل تكرار ظهور بكنو - مؤسس طلبة التاريخ في عصر التنوير - في ثلاث شخصيات ذات أسماء موحدة من اسمه في رواية جويس الأخيرة : بيقطة فينيانج .. ولكننا نعرف ، من ناحية أخرى ، أن مساهمت هؤلاء العلماء في تكوين « عقلية » جويس أو بروس ورواها إلى « الذات » في إطار الثقافة الغربية . لا ترق إلى مستوى مساهمت الأحكام الباطية ، والتأملات العاطفية ، والإشاعات التي تكسب « صياغة » علمية . والأوهام العامة التي لم تدرس والتي تخلف أصلا في ظروف تاريخية شادة وغير دائمة في تكوين الأحكام العقل والفكرى الذي استند إليه ميخائيل ، وعاناه - لسوء حظه - وصدق ، والتي ساهمت بقوة في النهاية في دفعه إلى « المأساة الكاملة » .

إن «المادة الغربية» المائلة التي استند إليها جويس أو بروس في نسج خامة « أعيانها » حتى على مستوى الصورة المكانية لمدينة جويس أو لريف بروس ، أو على مستوى التسبيح الاجتماعي لأفراد جويس أو لعائلات بروس ، أو على مستوى التكوين النفسي والروحي والثقافي لأبطال الكاتب الأيرلندي أو لأبطال المائلة الفرنسي - هي مادة « محقة » من ناحية . وهي مادة « حية » في الثقافة العامة للناس الذين استمد منهم الأيرلندي أو الفرنسي شخصيات ورواها وتكويناتها النفسية . وأعني أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط . ولذلك ، أرفي خلاصا إلى القول بأن «مأساة» ميخائيل الكاملة ، كانت في الحقيقة من صنعه هو . حتى قيل أن يلقى برامة . وبصرف النظر من تخليدها عنه (أو خيانتها له) .. وكانت مأساة نتجت - ليس لأنه «مفت» . ولكن لأنه اختار أن يسلم تكوينه العقل والروحي لنوع «راق» من الثقافة ولكنه لم يحاول أن يتصرف بنوع هذا الرق . ولا أن يتقنه . لكي يحمده منه موقفا «حرا» جديرا بعقلاني وليبرالي حقيق . ثم أسقط على «برامة» ورأه واحتجافه . في خاتمتها «نصمت» أحيانا ، وجاهروا أحيانا أخرى دون أن تتجاوز «وصفه» إلى محاولة أن تسقط على عليه رواها واحتجافها .. تحكم هو على غشه بالانفصال صبا . وضاعت منه فرصة «المعرفة» الحقيقية . والحلب الحقيقي . والالتقاء الحقيقي . لنفسه الحقيقية . من حيث كانت فرصة أن يعرف التنين .. ولو عرفه . لكانت حقا . لأنه كان سيفرح أنه تنين لا يكن في داخله هو - داخل ميخائيل - ولا في داخل رامة . وإنما هو قائم بينها .. ينظر من يفتله .

هكذا نكون قد بدأنا الفرق في عالم الرواية . طارحين كثيرا من الأسئلة التي نتركها ورامتا دون جواب . ولابد قبل أن نوظل في هذا العالم المحصب . أن نستدرك بعض ما فاتنا حتى الآن .

تكوين الرواية من أروية عشر فضلا . يصل كل منها عنوانا خاصا : من : ميخائيل والحبشة ، حتى أقدم التسبيح والأغنية ووضع هاتون خاصة لفصول تقليد-روالي قديم . ولكنه اكتسب دلالة ووظيفة خاصة . بمساهمة في تحديد الرمز الأساسي كحل فصل «مثل» القيمة» الأساسية . أو «البلودي» الأساسي في كل حركة من حركات بناءه موسيقى كيرككاسيموف أو الكونشرتو) وعماهته بالتالي في تحديد مسار الحركة الشعرية . لكل فصل (أي لقاء كغيره - مراحل كشف للمسعود العام للعمل والكيان الكلي للتجربة العامة في هذا العمل) أقول إن وضع عناوين خاصة لفصول الأعمال الروائية . اكتسب تلك الدلالة والوظيفة . منذ مكتب باريس بروس في أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأشياء الماضية) في أبرزائها - العقلية السبعة - ومنذ استنطاق لقاء كبير - مثل «ستوارت جابلوت» - أن يستخلص من جويس اقراا بصحة «موتة» كل فصل من فصول «وليسيز» الثانية عشر على أساس مطابقة الفصول لمراحل ملحمة أوديسة هوميروس من في تباينها إلى بيلولي .

ولكن إدوارد الخراط ، أعفانا من هذا المصاء . وكان قد حسنا - أو ترك لنا - مسؤولية اكتشاف المعاني التي شجها في عناوينه : من اسم الرواية ذاتها ، إلى أسماء الفصول .

وأسلوبه في نسخ أفكاره من مرجع أشادت عتارة من الحقائق أو الأفكار السائدة في دراسات غربية غير مكتملة الاستناد الوثيقة واشتات من الاطبعات الذاتية واشتات من أسماك تستند على أمثالات شخصية مقامة على عبارات لم تتحدد دلالتها (مثل عبارة : «نطقنا بلغة أجدادنا . أول ما نطقنا .. فعل المقصود بأول ما نطقنا . بداية التاريخ أم بداية التطور؟ أم كليهما؟ ومثل عبارة : «مازلنا حتى الآن نتكلم الميخوطيقية المقتسة ، في ثوب آخر ، ونحت جد حديد .. إلى متى ظل الميخوطيقية المقتسة والميخوطيقية المقتسة دون قناع ؟ وهل كانت الميخوطيقية المقتسة «لغة» منطوقة أم مجرد «خط» تصويري مقدس لكتابة اللغة المنطوقة ؟ وإذا كان نطقنا الحالي «قناعا» للميخوطيقية المقتسة . فكيف يكون «رقم» هذا القناع ؟ هل تقع الميخوطيقية المقتسة تحت مباشرة . أم أن تحت عدة أقمعة ليسيا - أو ليسيا - تلك اللغة الأولى القديمة ؟ (إيج .. إيج ..) وهل عبارة تالية للفترة المنقولة قبل قليل . نقول : (٩) «حوريس» قد يكون اسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين . وإيريس لها أسماءها التي تفيض ممتا . في كل بيت في مصر - حتى اليوم . وغدا وإلى أبدا الأبديين .. فكيف .. وكيف تحسب التحولات والأحداث التاريخية المائلة المائلة عبر مئات القرون . التي حدثت حتى أصبح حوريس إسم مار جرجس . أو حتى اكتسب مار جرجس بعض صفات جويس الذي نرى هو نفسه . وفقد «طبقات» من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون حياته باسمه . واكتسب طبقات أخرى جديدة . ثم حتى أصبح اسمه - اقتراسا - سيدنا الحسين ؟ وهل تركت تلك التحولات والأحداث المائلة والمغيرات والاضطرابات في السلالة . والديانة . واللغة . وحوريسا على أصله الأول الذي - فيما يقال - كان قد لبس أول قناع «مع بداية» عصر الأزمات ؟ هل وجد ميخائيل دراسات «سرية» لا نعرفها تحمل إجابات قاطعة على كل هذه الأسئلة . لمجمله . وتسمح للمؤلف بأن يكتسب رامة ويقطع بكل ما قاله في فجبة قاطعة آسره حقا وخلاصة ومثيرة للعقل كما هي مثيرة للوجدان بمحكم وعاشريتها . وبصرف النظر عن «عقليتها» : بل : لماذا لم «يسرح» ميخائيل بعض الأمكانات التي يقال - في فكر مثل فكر ميخائيل - إنها «أطلقت» من مريم المجدلانا مثلا . أو سانت تيريز . أو السيدة زينب ؟ هل كان امتناعه عن مثل هذا التصريح بسبب أنه قد يلفه إلى المساس بصلب عقيدة دينية لا يسعها التصريح باسم مار جرجس أو الحسين أم السيدة زينب ؟ ألا يقلل هذا الانتعاش ذاته من «حجم» عقلانية ميخائيل ومن قيمة تدبره على «الغرض» إلى أصول الأشياء . حتى ولو كان عوصا شكائيا واطعيا وأمليا غير مدروس وغير مدبر الدلالة كما رابا ؟

إنني أنفث عند هذه النقطة طويلا لسبب جوهري متعدد الوجوه .

لانتشابه الشكل بين «فنية» رواية رامة والتنين . وبين فنية تيار «الرواية النفسية» . الرواية التي قاست على «فصوص المذات» عند هاريسيل بروس أو جيمس جويس (وليلها دوروث وبيشاردسون وفولير) وتوى التأثير الألفي والفني لهذا التيار في كل محيط أدبي لاسمه وتقالع فيه . ورواية «رامة» والتنين «الفنية» العملية هذا التيار في أدبا الروائي . يدفع إلى الانحياز - على «حقيقة» عامة .

إن بروس و جويس ، اعتمادا على مصادر «أسلمية» في الثقافة الغربية وفرت لها «أدوات» بالغة القوة في إعادة وتعيد الطريق الذي سلكاه في إطار الثقافة الغربية بالذات : من الفلسفة الحديثة : بروسون مثلا . إلى علم النفس التحليلي في أسسه وإطارها الغربية الأولية : سيجموند فرويد مثلا . إلى للفلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة : سانت أوغسطين وبيروندون وبرون . ثم عصر التنوير : جابوتيستا فيكو وسويت . وفلاسفة المصور : القديسة تيريزا الأسطوري . من «عطو إلى هوميروس» وعلماء جبال مغربي عقائد وأدبيات المصور القديمة : من بنيدو كروتشي إلى راسكين ومن جيمس فريزر إلى ليو برهول . ونحن نعرف أن الكثيرين من هؤلاء العلماء ، والفلاسفة ، والكاتب . والشعراء والمفكرين . صعد درجة «أهميتهم» للباشرة في أعمال جويس و بروس . إلى درجة الإشارة

أوراما محتجة - بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية، والبطية، واليونانية) للنصوص والأدوية والفرد والجان، والكنز من رموز الاكراد والقرع والورث أيضا، وفيها هو يحول أن يدخلها في إطار ونوع «ماتته» لها «بالحرار العقل والملائكة الوجدانية، يحاول هي أن «تقتله» فقط بأنها أكثر تمددا - وترسدا أيضا - من أن تتحلل في أي إطار إلا بإطار «وجودها» الفعلي الذي منحه لها «تاريخها» كله، وهو نفس إطار الضرورة التي تنضمها - من الخارج أو من الداخل - والذي لا يكتمل إلا بتطبيقها لحريتها. وفي تلك التلاصق، يدين ميخائيل - بينه وبين نفسه، وأحياناً بينه وبينها - قدرتها على تحقيق تلك الحرية، وعلى ترويضها لتلك الضرورة، بأن «تستلب» رأمة «كل» من «يحاول أن يقيد»ها في إطاره: ميخائيل القبطي المصري أو من كان قبله، أو من جاء بعده، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصري» سامح، الشاعر الفلسطيني الذي صر بظهوره حسب ميخائيل وسجته، أو كان مجرد «للتناسل» التي أكملت مسيرة ميخائيل نحو الدمار، ولسيرته التي بدأت منذ عجز عن معرفة التنين، ومعرفة مكانه بينه وبين رأمة.

.....

حينما أحب ميخائيل رأمة - وكان قد رآها في حفل ما، ودار بينها كلام هائز، ثم لم تعرف بالتصديق ما دفع أسنحتها إلى الأحرار - تغزل بجموع حافظته وحينما رآها عليه، لا بد من طرفة الخلف، أنها تبادله نفس النزوع من «الحب» طالا أنها يتبادلان طوقس سلب الجسدي، ويتضامن النوع - كل بطريقته - بوطنتها المشرفة، والعشق لدميته (مدينتها - الاسكندرية) والفاربع والموسيق والشعر والبحث عن الحرية. حينما حدث ذلك ليخايل، حدث له أيضا أنه شرع في فتح الثغرة، التي سقطت منها (سقوطه المأساوي) في النهاية... شرع في إيقاظ التنين الذي لم يستطع أن يبعده إلى النوم ولا أن يقتله... بل تقف هو بين فكليه في النهاية، لكي يتخلص من عبائه الذي بدا له أنه لا يمكن أن ينتهي.

فقد اندفع ميخائيل دون تيسر، لكي يمزج بين رأمة وبين تصوره هو الخاص، من وطئه ورأمة، دون كل ما أحبه وانطرحه - كمسكنا وأكتايها متجسدة - في الوطن وإحياءه (والدعاهم ؟) وهي أيضا الرموز التي كانت تمنح اللون وللحياة وللحلم، في ذهن ميخائيل وروحه، أبعادا كونية وشاملة: اندفع ميخائيل، لكي يمزج «رأمة» أو لكي يترجم أن رأمة محتجة بالقلل - حتى قبل أن يعرفها - ببلد الرموز.

وكانه كان يشتاق إلى أن يشر، ولو بالصدقة، على من يجمع له شتات هذا التزات وهذا الوطن وذلك العالم، أو شتات «تاريخ» تراثه ووطنه وهاله المعيش - بالصورة التي رآها هو - والكثف متجزأ في وقت واحد، في شكل هذا الكم الكبير من الرموز. كان تاريخ التزات والوطن والعالم، معبرا، مسكنا في جزئياته الصغيرة، لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل، حتى أن يكاد يحس ببرجوده الفردي الخاص، إلى أن تلاحقه رأمة باسمه في ميدان التحرير. وأحسن في تلك اللحظة أن اسمه قد نودي للمرة الأولى في الحياة «بالقعة» وللتناسل، وأن اسمه صار متصفا في هذه «اللقعة»، فهذا هذا الشتات المثار المكثف، يتم ويخطف شكلا ويكسب معنى متكامل: في ذهن ميخائيل ووجدانه، وخارج ذهنه ووجدانه معا. أصبح هذا الشتات التناثر للتجزئ المكثف هو في وقت واحد: إيمان ميخائيل وسبه وانتائه، متصندا له في رأمة؛ وأصبحت رأمة هي «المرأة» الخاصة به، وهي في نفس الوقت، الكون والتاريخ والوطن. أصبحت الأثني المضمرة المحددة، والظلال الذي جمعت فيه معاني كل رموز الأوثقة في الكون: من السماء إلى القلعة، ومن الليل المظلم في وسطه القصر، إلى صدر الأم أو أجداده البقرة/السماء الأسطورية للصورة القديمة، ومن الرحم الحاضن الدافئ إلى نيران الفناء المهلكة ومن الإرضع الكامل الأمانة، إلى الفموس الململ كالتطعم في أسرار البحر القديم. أصبحت هي إيزيس وهاتور وثورث ونفيس (كل الأسماء) والروومات ورويات الحب الراحيات الحارسات اللواتي صنعت لخص حورسها

من اسم ميخائيل، لا من اسم رأمة، جاء التنين في اسم الرواية. فقد ولد ميخائيل في يوم عيد القديس ميخائيل، أحد كبار قديس كنيسة مصر القبطية، وسُمي باسمه، وعاش ميخائيل «مؤثما» إيمانا وجدانيا حقيقيا بأن على علاقة «ما» بكبير الملائكة الذي قتل تنين الحر (رمز الشر وكجيد الشيطان). وقد حكى هو هذه العلاقة لرأمة، ولكن رأمة قالت له بعد ذلك: «أنت قتلت التنين»، وكانت تقصد تنينين ما يميزها عنه أو يفضلها الواحد بعد الآخر، لكي تشبه بتقديسه الحارس، ولكي تعلن له في نفس الوقت «قبولها» ولزواها قبولاً عاطفياً واضحا: رزاه من نفسه، وروّيته لها هي.

لكن أين جاء اسم «رأمة» الذي لم يوجد إلا كاسم لكان في اللغة العربية، ولم يستخدم كاسم إنساني عند العرب ولا في أي لغة العرب من أسماء من غيرهم ولا في الترجمات التركية والشركية واليونانية للأسماء العربية؟^{١٢}

في أثناء كتابة هذا المقال، عرفت أن هناك «لوجة» فارسية الأصل قديمة، يسمونها «رأمة والتنين»^{١٣}، ولكن هذا إن صح لن يكون له أهمية خاصة في فهم الرواية ولا في فهم اسم رأمة. وعلى أية حال - فاستدارة أسماء الروايات من أفعال الأدبية أو أفعال سابقة، شيء تقليدي معروف^{١٤}. وفي معظم حالات الاستدارة يقدم للكاتب الروايات مشابهة من نوع ما، بين الدلول العام لتجربته الروائية وبين معنى أو إيقاظ أو سياق العنوان المتأخذ من «أصل» آخر، ما لا يكون معنى العنوان - في أصله - قريبا من التجربة الروائية نفسها. وهذا ما لا يتوقع أن يكون في حالة «رأمة والتنين» حتى لو صح وجود لوجة فارسية بهذا الاسم، ولقي رعا كانت قد أوجت للكاتب باسم «تنال» للرواية. ذلك أن تنين رأمة مرتبط - في التراث القبطي المصري - تراث ميخائيل - بتنين القديس (الملاك) ميخائيل، وتنين القديس مار جرجس، وذلك لأن رأمة، تكاد تتحول في ذهن ميخائيل، كما سترى فيما بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يبادلان إيقاظه من التنين الذي قتله كل منهما.

لقد بحث إدوارد - ميخائيل، بنفسه اسم رأمة، فاما مثلا صنع لنا شخصيتها طول الرواية، حتى لم نرها إلا من خلال تاريخ وحيه وحكيه أو سرده، وذكرنا هنا حالتها بالقلل، ما كان يشناه ميخائيل أن يبحث، ومار رأه بعينه وذهه بين الحوادث والانتجاع، ومن خلال أسلافه (كوايسه). بحث إدوارد - ميخائيل اسم رأمة بحثا لكي يتجنب للشخصية - صاحبة الاسم - للعاني التي يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية، مثلا سترها واستحصل عليها في الرواية، أي من خلال ميخائيل وحده.

وبمعنى ما، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه هو الذي اختار اسم رأمة، أو اختار أن يشتق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب، حيث تنتزع معاني الخصوصية والورث سوية ومعاني التزهد الحر والقرع معا، ثم أن يعيش معها - أيضا تجربة الانفصال المفضي إلى غسارة كل معنى، ثم إلى الورث بالضرورة.

لقد بُعث اسم رأمة، من فعل «رَكَمَ» والتادر، والذي لا تكاد تستخدم الآن إلا بعض مشتقاته، وليس من بينها رمة... على الأقل في لغويات العرب، وقد بُعث الاسم من معاني القمل:

- رَكَمَ الشيءَ، أَمَهِه وأَلْهَهُ، وَرَكَمَتِ الْبُحْرَةُ عَلَى وَلَدِهَا أَيِ حَفَلَتْ عَلَيْهِ وَلَمَرَتْهُ؛ لَفِي رُؤُومٍ وَرَأَمَةٍ، وَهِيَ الرَأَمَةُ وَهِيَ الْبَقَّةُ أَيِ: حَفَلَتْهُ - بِشَدِيدِ الطَّاءِ وَتَسْكِينِ الْفَاءِ - عَلَى غَيْرِ وَلَدِهَا، وَرَكَمَ الْجُرْحُ أَيِ بَدَأَ يَلْتَمِ.
- رَكَمَ قَتْلَانِ فَعَلَا عَلَى الشَّيْءِ أَيِ: أَكْرَهَهُ عَلَيْهِ، وَرَكَمَ غِلَانِ الْحَبْلَ، أَيِ: فَطَهُ خَلَا شَدِيدًا.

ومن اجتماع هاتين الجوهريتين من المعاني «للتعارضة» و«بين الحب والألفة» والمطعم، وبين الاكراد والمسلم، تحت ميخائيل إذن إسم رأمة؛ أو وجد نفسه بعشق المرأة التي تحمل هذا الاسم عشقا «بالضرورة» ثم يروح يسقط عليها -

والذكاء، يرجع بالدرجة الأولى، ولأننا نرى كل هذه الطيقات والأشوان من خلال ذهن ميخائيل وعينه، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباريه ورجلا عاديا، له وجود محدود في الزمان - زمان شخصه وزمان وطنه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن - وامتداده الطبيعي داخل تاريخ - ماضى ومستقبل - هذا الوطن والثقافة - وإثما هو يعيش - في داخل ذهنه على الأكل - بأبدا أو في «لا» وإثارة أبدا ما تكون عنده وامتناع باعتباره «تاريخه سلطانه» كلها، الذي انتقاء من صور معتبة - ونفى عنه حصرا أخرى، ومنح به ما أحبه من دماء، ونفى عنه ما نكر منه أو لم يسفر إليه شخصيا.

* * *

هكذا كانت رامة في كليتها وتجربة - امتحن ميخائيل - رعا عنه - من خلالها حقيقة علاقته بتاريخية - مجتمعه وعالاه، ومدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ. كان ميخائيل قد قرر أن يكتف عن أي تجربة فعلية لأي علاقة حميمية مع هذا العالم.. ذلك أنه لم يكن قادرا على أن تجمه مكانا له في «المستقبل»، وكان دائما - على العكس من مكانه في الماضي: الوطن - والمثاق داخلة. ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على النفي في علاقته مع العالم - الوطن - صراعها شدة وتقبلها له دون قيود وفي امتناع الصراخ وتلذذ بالتقبل معا، بل إنها أيضا كانت جزءا حيا من هذا العالم نفسه الذي تصارعه وتقبله؛ تصارعه لأن مكانها في «المستقبل» قائم لا يتحيط أي شكوك، وتقبله لأنها تعرف بالتحديد - دون خيالات - مكانها في الماضي. كان ميخائيل يعلم على الدوام - ويوجد - بزمان مقدور ويوطن نفسه لمعامله التي يريدوها وبإرادة مصفرة ملاعبها من ملامح الوجه الذي يريد هو أن يلبسه أيها، وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذي تجسده فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن في السياق الطبيعي لحركتها وحركتها الفعلية.

ولكن نرى ذلك كله - مرة أخرى - من خلال ذهن ميخائيل وعينه؛ من خلال اللحن الذي يرسم فيه التاريخ حسب رواه هو إليه، لأحسب جقائق التاريخ نفسه؛ والعينين اللتين تزيان صور الذهن المسقط على عتبات وشكات الحقائق والأساطير كأنها هي الوجه الحقيقي للأشياء. ولذلك، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان، وحتى رامة نفسها، وكأنها قد تهاوت متبرجة قبل أن يبعد ذهن ميخائيل تركيبتها حسب تصوره الخاص من بينائها النهائي، أو لكي تتطابق في النهاية مع ذلك التصور. كذلك يتركب الزمن نفسه على طول الرواية: الزمن هنا ليس هو الوعاء الطويل الذي تمتد أو تنزاع على امتداده أحداث وتأملات وعلاقات؛ إنما يبدو الزمن متخللا بنسيج التركيب الجذمي لصنعه. ذهن ميخائيل وهو يصنع - يتذكر - تجربته مع العالم (تاريخه) ويمتددها ويمتددها إزادها وعلاقته بها) منذ أن عرف رامة وفادته باسمه فوق في حيا.

وتجربة الحب ليست مجرد قصة حب - في ذهن ميخائيل، وإثما هي امتحان كامل لقسمه وعلاقته به. ولذلك، فإنه حيناً يربوياً - وهو يبدأ روايتها من ختامها القصص في الفصل الأول - بقسمها إلى أقسام تتصلق مع «تجاربها» في ذهنه: تتراكب كل مجموعة من التجليات لكي يشكل جانب من الامتناع والتجربة؛ فيروي ميخائيل فصلا يدور حول واحد من معاني الامتناع والتجربة كله؛ وهو يروي كل فصل «واحدا» بأن الفصل - الجانب الواحد من التجربة - لابد أن يخرج في نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى. فرفع سيطرة المجلود الأساسي في كل حركة من حركات البناء الموسيقي الكبير على الحركة الشعورية فيه؛ في اللبدييات الأساسية في الحركات الأخرى؛ علاوة على المجلود الأساسي في البناء كله، تظل موجودة - تبرز أو تتوارى - على طول الحركة التي نسميها «الآن» أو تأملها في هذه اللحظة. وبسبب ذلك التراكب لمجموع التجليات للكونية لكل جانب من جوانب التجربة، ثم لمجموع تجليات التجربة كلها، يبدو «صمر» التجربة الزماني - مع فسفوتها الكلي - متصمعا على الدوام في كل لحظة من لحظات هذا الصمر. وبسبب هذا التراكب والتصنع سوبا، تصبح الرموز وسائل أساسية لتجميع المعنى الذي اكتشفه ميخائيل في امتحانه

القديم ولن على تربيته وروايتها حتى يشتد ساعده ليترك مصر من رب القبط والصحران وتبين النهر - فرس النهر - (الشريش) .. وأصبحت هي «كيم» - اسم من أسماء العصر - مصر التي كانت بكرا وخناسا عندما أبدعها «أنوم» في أول الخليقة؛ ثم تخرج أيضا بأبم الأولياء (حرم العنارة - السيدة زينب ؟) .. بل يتبع أكثر، وراء الرمز اليوناني (ولنتذكر أنه في مناقشة مع رامة أمام العنقلى، كان قد رأى أن في دماغه (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القديم) فرأى رامة تخرج بدبيير (ربة الحصب اليونانية الطيبة) ثم مع برسفونية ابنة دبيري وشركتها في الرمز إلى المحصورة والريح ..

ولكنه بالطبع لم يكن رومانتيكيا، وما كان عصره يسمح بهذه الرومانتيكية العذرية. لقد كانت راما وعيا ضروريا، بحكم عصره وبحكم كونه المثلث مع هذا العصر، كان راما «جسد» رامة، عارفا فيه بجسده، ترك في أخذه. ولذلك راما أيضا متبرجة مع بست (القطعة الشقة، ربة الجنس في الليولوجيا المصرية القديمة - أسماها بستيت) ومع عشارو أفروديت (شبيها النيبية والافريقية).

ولعل أن نتحدث - قليلا - عن الجنس في «رامة والتين» - وهو حديث ضروري؛ لإدراكنا فقط أن نطرح - مع مسألة الربط بين رامة - الرمز - وبين رموز الأوثان المتعددة في الفترات اليوناني بالذات.

لا يمكن فهم هذا الربط إلا من خلال احتياطي: فما أن ميخائيل إدوارد، يعتقد بأن بعض الدم اليوناني القديم دخل في دمائنا، ترك في عقلنا وفي تركيبتنا النفسية الملامحة شيئا من معتدات الأخلاق، ولكنه شيء خائر إلى درجة أن نستطيع تحليل ميخائيل/ألمهاتنا وقد حملنا شيئا من ملامح رموز اليونان الاغريقية إلى نصوص الكون والطبيعة الاثنية، وهذا الخط يؤدي بالضرورة إلى التفكير في أن مصر أصبحت يونانية ويونانية الروم (1) ولو بقدر نسي، والاحتياطي الثاني هو أن يكون إدوارد كان يريد رامة أن تكون رمزاً كونيًا شاملا، حيث أنسب بها ميخائيل كذلك، لاحتياجه أساسا إلى مثل هذا الرمز.

ومع ذلك، فقد ظل رامة - في الدوام - مستويان من «الوجود» أو من التجسد في الرواية. أولا هو المستوى الحسي للموسى، المستوى الذي تقع فيه وأحداث وعلاقتها الحسية بالواقع الجنسي، أو التجرد الحزلي أنماه الدينية. أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء، ثم المستوى «الذهني» التابع من عقل ميخائيل ومن حلمه المنفل بمخافة ذلك العقل وتجاربها ورواه الشعور والفكرية. ومع ذلك، فقد امتزج المستويان على الدوام، من حيث أن رامة لا تتجسد كشخصية في الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينه.

كان يتم راماها - راماها الأولى - متطرة إذا كانت منبثقة له أو غير متطرة، أو يلبسها، فلا تلبس أن تتفتح في ذهنه - من خلال نفس الراماها - النافذة الموصلة إلى إحساس شعوري «حقيق» بروائع القول أو بتجربته كديم .. وتوالت من ثم الصور وتنداه الصور .. أو يتجسد بيده جزءا من شعرها، فتفتح نفس النافذة التي تجعله يتنفس أو يتجرل - واماها - في أحشائها البوص والبردى في بلاد «كيم» ومرامع طفولة حورس في بداية الزمان.

لم يكن الجنس بينها - بالنسبة لميخائيل سوى وسيلة للتوصل إلى امتلاك رامة - بمعناها الكلية التي يسطعها ذهنه عليها - امتلاكها كاملا .. ولم يكن الجنس - بالنسبة لرامة، بمعناها الذي تحدهه بنفسها - حتى ولو كانت تنفقا أيضا من خلال ذهن ميخائيل - إلا وسيلتها لاستهلاك وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها.

بل إن الوجود الحسي لرامة، للذي في ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الذهني، قادر على أن يمنع للوجود الحسي للأشياء وظواهر الطبيعة وليأتى المدينة، وجودا ذهنيا يبدو هو الآخر، كأنه وجود «مستور» وراء غلالة من التاريخ؛ إنها تبدو وسط المائي وعلى طوارئ المدينة وأمام درجات معابدها، كأنها جزء من حفر بارز فوق حفر بارز آخر قديم، تتجلى تلك طيقات متراكبة من لوحة جسمنة، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها، وزمانها، ودلائها.

مع نفسها ، وتشتك في ذاتها كل من يريد أن يرحلها مع ذاته .. وكان ميخائيل آخرهم ، ولم يكشف ذلك إلا في اليوم التاسع ، الأخير ، ومع ذلك ما زال يصبر على أنه يومه ، الذي تكتمل ما به ومشايتها ، أو ترحلها ، ويصر على أنه «يجيء حقا لثانها ، لثالثه : لخلاصها ، لا لخلاصه ، ولا يستطيع أن يبرر ذلك :

«أما أنا ، فهناك أسلم نفسي لآخر ما عندي - وبقله ما أهرق ، آخر ما يوجد . إنني أواجه الأمل المتصل ، حتى اليوم الأخير ، من غير درع ، من غير عطفية . من غير غيره » .

وكانت هذه آخر كلماته في الكتاب - لا آخرها في القصة ، لأنه سيقرر آخر كلماته فيها . في الفصل الأول ، قبل أن يتفرع على البجعة وسط ماء البحيرة المرسى ، لكي يبعثها (يفضل على وجود رامة اللحى) ويبعد نفسه .

فجأة ، يستبد ضيق التكم ، وشحن كراوية . هذا الضيق الذي لم يظهر مباشرة على طول الرحلة إلا في هذه اللحظة - في هذه المناجاة الذاتية - النهائية .. لكي يخرج من جندب ميخائيل القديس ، وميخائيل المعلق الذي ضاع عنه ، والمؤلف (؟) ربما .

وفجأة ، وبعد ملاحاة متصلة تكونت من الحوار العفوي والمناجاة العاطفية (والامتلاك الجسدي) يجد ميخائيل نفسه : «من غير درع ، من غير عطفية ، من غير تيرير » . في مواجهة الأمل المتصل : ولكنه لا يكتف من الملاحاة (التي سيبرد إليها في الفصل الأول) التي قطعها فجأة عندما «أكبر» وأدرك حقيقة كلتا .

هل كان ميخائيل يري ما حدث ؟

الحق أنه كان أيتها على طول الرحلة . كان حريصا على أن يفصل بين ما قيل بالفعل ، حينها يقول : «قال .. أو قلت .. أو فالت .. وبين ما كان يود أن يقول : «لم أقل ما .. أو «كان يود أن يقول ... ولكنه لم يقل .. أو «قال نفسه .. . ولكنه لم يقطع عودت شي بالفعل إلا ما حدث في الفصل الأول .

الحدث ، بالنسبة لميخائيل ، ليس وقوع القفل في حيز العالم خارج ذاته فقط . الحدث أيضا قد يكون فعلا أو تولا «وقع » في ذهنه وإن كان قد ظل داخله لم يخرج في صلب أو قول . وهو يتأكد في نهاية الفصل الأول فقط أن : «هذا كله قد حدث بالفعل » ، بين كل «الأحداث» من أفعال وأقوال ، ومن تأملات وامتناعات وأمنيات ، التي ملأها الفصول الثلاثة عشر الأخرى ، بين عنها احتمال أن يكون قد «حدثت» كأحداث خارجية : أفعال أو أقوال .

ذلك أن وجود ميخائيل ذاته ، يشق هو الآخر ، مثل رامة ، على مستويين : وجوده الحسي المتشقق في العالم الخارجي ، ووجوده الذهني الذي متجه لنفسه - في داخل ذهنه - وأما .

وكانت تجربته مع رامة كاستناده لملاقته بالماء - امتحانا أيضا لملاقاة المستويين اللتين يشق عليهما - فيها - وجوده : في جولته مع جسد رامة ومع طفلها ، كان يريد أن يبرع نفسه هو أيضا ، وأن يستعيد «وحدة» من مراحل وجودها الثلاثة : القرومية ، والقبلية ، والوثانية (البيرنظية) ، بينما ظلت رامة هي ذاتها ، التي لم يستطع هو أن يترجمها ، ولا أن يحسها .

في الفصل الأول ، الذي هو أيضا الفصل الخامس عشر ، ينادي ميخائيل ويتنفسها : «ما حقيقتك ؟» . إنه السؤال الذي كان يمكن أن يوجهه إليها في البداية ، وهو يجعلها .. «أما الآن ، بعد كل ذلك الانتحار ، لأنه لا يسأل لكي يعرف ، وإنما لكي يفهم .

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يجتنبه منها : أن يفهمها

تجربته) وللأفصاح من هذا الحس ، وكما قلت من قبل ، تكاد القامح الرسية إلى هذه الرموز أن تكن دائما (تقريبا) في عناوين الفصول .

١١ الفصل الأول ، «بنوا ميخائيل والبجعة» هو فصل اختتام التجربة بالنسبة لميخائيل : لقاءها الأخير ، في أحد أماكن لقاءاتها الأولى (جزيرة الشاي بمديقة الحيوان) أمام مائدة مقابلة لبحيرة الطيور المائية . هنا يكشف ميخائيل استحالة الاستمرار ، أو استحالة استمرار تجملته تجربة حصارته لأمله في الالتصاق ولأمله في إقصاء حلمه عن نفسه وعن التاريخ وعن رامة - بالنتيجة إليه - من الموت ، يفرهم جميعا على اتخاذ ، ولا يصبح هناك «فر» بالنسبة إليه - من الموت ، ولكن الوجود الذهني لرامة لا يبريد في الحقيقة إلا في ذهن ميخائيل . ولذلك لا بد أن «يموت» هذا الوجود أيضا بموت ميخائيل ، وبذلك تصبح «البجعة» ضرورية : البجعة معادل ذهني لرامة «الذهنية» وإذا ماتت البجعة انتهى الوجود الذهني لرامة مع انتهاء وجود ميخائيل نفسه . ولم يكن اختيار «البجعة» احتياطا قابلية في تراث الأساطير والأورورية ، لا البصرية (!) رمز للقيم والموت الجليدي البارد (البجعة) ، في قصيدة ما لاربي بنفس الاسم ، رمز مباشر للبرودة والعقم والفرادة الباردة الجبال والعظم في نفس الوقت ، وقصيدته أيضا : «هيريوداد» المرأة الباردة الجبال والعظم ترزى إلى البجعة وإلى جبل الثلج الليث الجليل (١) . ورغم أن جملة إدوارد (ميخائيل - رامة) سواء ، فإنها تتميز بنفس الصفات : ملقوفة الحناجر ثلجها الميت ، تنساب دون صوت على فلاة .. تغلف أمام مالتها سائكة زجاجية الميتين بخفرتها الحائكة وفي جسدنا المستدير نومة متحدة مستقرة لا تتألم .. وهذه كلها كلمات قريبة من تصوير سالاربي لبجعة البضياء . «البجعة أيضا تستطيع أن ترزى إلى «النهاية» وإلى «الموت» بأسطورة أورورية أخرى تحدثت عن «الحشة» تصبح بها البجعة (وهي طائر لا يبنى ولا يصاح أصلا) قبل أن تموت ، أما البجعة السوداء نفسها في التراث الأوروري أيضا فهي شيء فريد وشاذ ، منافع للظلمة ، ولا يمكن أن يبق (١١) وهكذا كانت رامة ، في وجودها الذهني ، الذي خلقه ذهني ميخائيل .

إنني لا أعتزم هنا ، استعراض عناوين الفصول ، واحدا بعد الآخر ، وتبصير كل منها على الشدورة الإنسانية في كل فصل وإن كان قد أضرت من قبل إلى علاقة عنوان فصل : «إيريس في أرض غريبة» ، وهو الفصل السابع - وهذا الرقم أيضا دلالاته (!) «بالفصول المام الفصل نفسه» .

ولكني أحب أن نتوقف قليلا - مرة أخرى - عند الفصل الأخير - الرابع عشر - بعنوانه : «اليوم التاسع والأخير» . لم يكن ما بيننا قد امتد ثمانية أيام فقط - رغم أن ذروة التجربة كانت قد استغرقت ستة أيام ، وربما كانت قد حدثت في اليوم . ومع ذلك فإن اليوم الأخير في التجربة - اللحظة الأخيرة التي أكدت استحالة الاستمرار قبل المواجهة النهائية وبالجمك المحتامي في الفصل الأول - هذا اليوم الأخير ، كان في ميخائيل هو «اليوم التاسع» .. التاسع لأنه يوم الاكتئال وانتهاء الأضياء وانحلال الوهم . وصورة في اللوجيا المصرية (تاسوع الألفه روموز في الزرع وتطعيم الأوبوع وتصور عدد الألفاك) أو في السحر اليهودي (اكتئاب الغرض من التعريف في تسع ليال) أو في الميتورلوجيا اليونانية (سيفنة ديوكاليون التي أتقنت من الطوفان حدث تسعة أيام) .. إلخ .. إلخ . كان «التي التاسع» هو الشيء الأخير ، وكان اليوم الأخير من يوم الاكتئال (ربما لأن شهر حمل الجنين البشري للثلاث تسعة شهور .. وبعد هذا الميلاد .. بداية الرحلة نحو الموت !) .. إلخ .

في هذا الفصل ، يشق ميخائيل من انفصاله عن رامة (وصاله) إنها تقطعه عنها ، ويلدق مرارة العسر ، ولكنه لا يكتف من ألمها بالحلاوة العائرة القديمة) . وفي لقاءها الجنسي الأخير ، الذي جاء عفوا ، لا يستطيع أن يتحكمها . لا يشعر بالقدرة على التوجه والتجلب ، وصحيا يحاول الاتصال بها في أفصاح ، يروح -ردون وهي - يشير ردم ليقولوه هو فيجعله مشغولا ، ولا يشق الاتصال . وفي نفس الفصل أيضا ، يكشف أنها «موجلة» مثله ، عرضت عليها الإردواجية (تزوجت مرتين ، وظلقت مرتين) ولكنها بعكسه ، بحيث أن ترحس

من طليعل برامسة لا بررمم
صمما ونحلا له حقب قبلرم
ولقد قيل في شرح الاسم باليت، رامة - منزل بينه وبين الزمادة ليلة في طريق
البصرة إلى مكة، وسته إثره وهي آخر بلاد بني تميم. وبين رامة والبصرة اثنتا عشرة
مرحلة. راجع لسان العرب. مادة (روم) وشرح ديوان زهير، طبعة دار الكتب
المصرية.

(٣) استمار بروت مثلا، عثران «ذكرى الأضياء الماغبة» من إحدى سونات شكسبير
فيها

حيبا أعلو لألكار حلوة صامتا
استخفر ذكرى أضياء مغبطة.

وأعط جويس، اسم روايته الأخيرة الكبيرة «بقطة فينيجان»، التي تترجم أيضا
«بيت فينيجان من الموت» أو «جئارة فينيجان» Finnegans wake من أغنية
قصصية أيرلندية - أمريكية، عن بناء مات تحت أنهار سلاط، وفي جنازته يقوم
(بيت) من بين الأموات، ويغني أغنية يمجدها باسمه - ويدعي تيم فينيجان - قائلا:
ألم أكن صامتا في كل ما قلته لكم:

سيكون مرح كثير في جئارة (بقطة) فينيجان؟

وليس روايات هيننجواي عتارين مختارة من شعر جون دون.. إلخ.

(٤) الإشارة إلى التصر البيزنطي وردت في مناقشة الأستاذ بدرلهيب المصطفى للرواية في ندوة
«مع الفقاد» في البرنامج الثقافي مع الدكتور صبرى حافظ، والأستاذ كمال محمود حمدي
والأولف.

بفهمها، وإنما يؤكد أن كل الأسماء التي ناداها بها، وكل إحساسها بها - حتى في
لحظات الالتصاق الجمعم، لم تكن هي أصلاها، أو لم تكن هي «كل» أفعالها.
كان قد أقام حاجزا بينها وبين نفسه بالكلمات: وقد استخدم إدوارد
الخراط، كل قدراته على تصوير - تجسيد الإحساس بالأضياء والمواقف، من
خلال تحويل كل شيء وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إسقاط» بالشيء أو
بالموقف، استخدم إدوارد هذه القدرة لكي يحول عالم ميخائيل، وأحاسيسه،
ورموز ثقافته، وملامح مدنيته، وجسد رامة، إلى كلمات. ومع ذلك لم يستطع
هذا المجهود الهائل أن يتجلى ليخبرنا أن ميخائيل أن يفتقر رامة ولا أن يخونها. وظلت الكلمات
تحيط به من ناحية، وتظلم رامة من ناحية أخرى، فكانت في حد ذاتها كانت
«تجسيدا» آخر للثنين الذي يمنعه من إدراك رامة: أو الوصول إليها أو فهمها!
فكانه كان يفتصل عنها الانفصال النهائي، بينا هو يتحرك نحوها باستمرار.

• هوامش البحث

(١) من فصل «إيزيس في أرض غريبة».. حيث «البينة» الأسفية هي غربة رامة
الطفلة بين الجميع، فيا عدا ميخائيل.

(٢) رامة: اسم موضع بالبادية. قال زهير:



فصول
فصول

مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رحباً بكم في المكتبة مدبولي

بالسرأي
رقم ٧
بالأطفال

بالسرأي
رقم ٦

بالسرأي
رقم ٤

في معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
٩٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١

خصم ٢٠ % بمناسبة العرض



الدكتور نعيم عطية

الحرية ، ودفنت غالبا .

وعلى شلل ديكارلي التزعة ، ينظر إلى الأمور ويلسها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » ، على نحو يفسح على كتاباته القصصية عقلانية ملحوظة . ويكسوها بالهدوء والإتقان ، ولا يطلب من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم نفسه بنفسه . ولهذا فعل شلل يتلمس لكل رأى أو حتى خاطرة تدبر لأبطاله أدلة . ويفرغ ألدنيا بأدلة لمؤرخها ، ويخلص على مسار في فوائمه الفكرة الواضحة والفتاح شخصيا بما يفعل . وهو يضع القارئ بدوره في جو تأمل ، ولا يترج به إلى عواطف مشتملة والفعالات ساقطة . إن السؤال الدائم في قصص على شلل هو ، لماذا ؟ ومن خلال صوت وزين صقلته لمرات كثيرة يلقى هذا السؤال في أغلب الأحيان إجابةً مُقنعة .

وتقوم قصص على شلل بصفة عامة على راو يحكى من أحداث جرت له وشخصيات التقي بها وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره ، مثلاً في قصتي « مرزوقا لها قصة » و« زوزو » ، فإن هؤلاء الآخرين يصلون إليها من خلاله وعن طريقه . فالقصص كلها كتحكي على لسان راو ليس نعمة ما ينق أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يبرز ذلك الاعتقاد في أكثر من قصة كما في « بيتنا الطفل » و« هشتادوي جفت » و« هشتادوي من الغلبين » . فالأداة التي سُميتُ منها قصص المجموعة كلها هي تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال إن على القصص أن يفتنى فلا يبدو ظاهراً على كل صفحة وكبيرة في القصص . ولكن الحق يقال أيضاً إن هذا الراوي الرصين ، ذا التجارب

ذات يوم دار حوار عفيف بين جوجان وفان جوج . نظر جوجان إلى لوحات فان جوج وقال « إن هذا الطيان الذي في ألوانك ومسطحاتك ليس من الفن في شيء » . الفن هو أن تصيد الحليقة في هدوء ، بعد أن تكون قد بُذلت عن زعمها ومسطحتها ، فعرضها من أضرار الذكرى مسألة رفيعة » . أما فان جوج فقد لار وأجاب يقول « إن الفنان إن لم يكنوا حليقة ويبرع عنها في بورتيتها ولها فهو لا يقدم فنا » . ويتردد صدى هذا السجال المرير بين الفنانين الصالحين في حوارات لأدينا الكبير يحي حتى في مقدمة كتابه « عليا على الله » ، حيث يؤيد فيها رأى جوجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يعيد من صعيد مصري يستيقظ عنده الدافع إلى الكتابة عنه . وإنه في « عليا على الله » إنما يكتب ذكرياته في هدوء وبعداً عن مسرح أحداثها ، وأنه طوال أن كان يجيا البحرية ويكرى بنازها لم يكن باذراً أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعيد ، فقد أصبحت له الرؤية واستقام في يده القلم كي يخط أحداث تلك الأيام على الورق :

الاضطر والناس ؛ فهو لا يتقل إليك لرواحبه واسمهارة لو كان يقول « وما ذلك أنت بالارو إذا كنت عُلُوبت أنا ؟ لن احبلك من جديد بأن اسرد حتى ، بل سأقدم عملاً أدبياً بعلك بالشجن - وليس بالألم - ويضع أمانك شق احتمالات التأمل والتناقض . ولتراجع الأمر كله ، وقل لي ، كيف يكون من لا ذوا بالكذب أفضل خلا من يكذبون . هل يجب الإنسان الحقيقة حقاً ، أم أنها لا تنبع إن لم تكن تعبه وتروقه ؟ لا تفكر لي وأنت تقرأ قصتي ، فليس أنا إلا واحداً من طائير طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر في الوضع الإنساني بأسره . لا أريدك أن تتحاز إلى في مرصاتي ، بل أريدك ألا تنفد حياك على الأخص وتتل بمسرتك على ضيعة الحقيقة التي تحيا ، ما مدت يدورك تقرأ كتب الأدب ، مثل ومثل سارتر الذي كان كل ذنبي أنتي ذهبت يوماً لساحل حاضرة له . فقلتُ حريق من أجل ألا تفوتني » وحاضرة من الحرية » . وقد عرفت - أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم ينسجون بدعت أسرتهم - ماذا تعني الحرية حقاً . إلى دلفت وغم

نبدأ بهذه المقارنات كي نمدل بانطباحتها الأول والعرض عن أسلوب على شلل في كتابه القصة . إنه بدوره يترأس رأى جوجون ، فقد خلعت قصصه من الطيان الذي تصادفه في أغلب الأعمال التجريبية لكتابنا المعاصرين الجدد . إننا في قصص على شلل لسنا متزعين بمصافة هوجاء أو درامة عاطفة ، بل نحن نرشف كتاباته في جلسة عادية نمتعة . والذي يمدتنا في قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل المادى المزن ، وأنت في الواقع تستمع بحبيبه ، وتطمئن إليه ، وتقر نفسك في حشرته . وحتى عندما يحكى عن تجربة هي بحسب أسلها عشنة وضاربة ، يبردها من كل أنيابها وأشواكها وعاليها ، ويقدمها سهلة سائلة مُرضية ، وذلك كما في قصته « هزوق الحقيقة » ، فهذه التجربة التي تناولها بالعرض كثيرون من قبله في احتياج وصراخ وتوجع ، يقدمها على شلل وقد طرد عنها قدر الإنسان ملاجئها العابرة ، يفضي الألم إلى حال سبيله فلا يروق القارئ نكاروس ، وتبقى متعة الفن التأملي الرصين . وإنك تشكر في القصص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على

عرض الدوريات الأجنبية

١- عرض الدوريات الإنجليزية

ets ortant ey
ore i'stan kint v o,tha
np t ver y imp

الانفتاح الحقيقى على العالم لا يتم إلا من خلال
الانفتاح على النحن ، التي لا يأخذها عادة الآخرى
الاعتبار لأنها ليست نموذجية

مصطفى السائرى

فريال جبورى غزول

٢- دياكريكس Diacritics (جامعة كورنيل)

تعنى العلامات الفارقة .

٣- جليف Glyph (جامعة جونز هوبكنز)

تعنى العلامات المحفورة .

٤- سيميوتكس Semiotext (جامعة كولومبيا)

تعنى النص- العلامة

٥- سيميوتيك Semiotica (جامعة انديانا) تعنى

دلالة العلامات .

هذا بالإضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل
التفقد Criticism (جامعة وين) ، والبحث
التفقد Critical Inquiry (جامعة شيكاغو) ،
وبديهي Poetics (جامعة أستراليا)
والأجناس الأدبية Genre (جامعة أوكلاهوما)
النص الاجتماعي Social Text (جامعة وسكنسن)
ودورية اللغات الحديثة Modern Language
Notes (جامعة جونز هوبكنز) ، تذكر فيها
المقالات السيميولوجية التزعة ، ومصطلحات علم
الدلالة ، ولم يجد هناك منير نقدي لم تحصله عدوى
السيميولوجيا .

تستيز المقالات والبحوث السيميولوجية في هذه
الدوريات الأكاديمية يستمين طابعين ، أولاهما
تشرب هذا النقد بالأنسبة الحديثة بشكل يكاد يكون

قراءة النقد المعاصر عملية صعبة وشاقة . وفى مجال
رصد الواقع الأدبى ، من زاوية الدوريات
الأجنبية - يمين علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات
مجردة من سيرتها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان
رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع التيار
الطليعى منها ، حتى تمكن القارىء من التقييم الراعى
بدل الانبهار السطحى أو الانغلاق الرافض .

يتسم النقد الطليعى برلع يكاد يصل إلى درجة
الموس بالسيولوجيا أو ما يسمى بعلم العلامات .
وعن نسمى في عرضنا هذا إلى تقديم هذه الظاهرة
النقدية عبر مقالات مختارة من الدوريات الإنجليزية .
ما السيمولوجيا ؟ وما دلالة هذا الموس الجاهى بها ؟
وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدي من منظور الوطن
العرب وهجوم الإعلام فيه ؟

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا
أشهرها ينحط من العلامة « عوائق له ، فتلاً :

١- سائس Signs (جامعو شيكاغو) تعنى
العلامات .

في حركة النقد ، كما في جدلية العرفان ، لابد أن
يتبدد حتى تقرب . فالاعتراق هو الخطوة الأولى في
اكتشاف الحقيقة ، وهو أمر لا يختلف فيه كل من عانى
من الغربة والتلى أو الخلف والاعتقاد ، أركان والفتا
اللا أدنى . وهكذا تبدأ رحلة الاستكشاف في مجاهل
الغرب النقدية ، لا لى تسابير كياً أو لتبني رؤية ،
بل لتتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو
الأحر ، لبدأ رحلتنا الحقيقية والمؤجلة في أميق
« النحن » . نرحل مترودين بأقوال مفكرينا وصور من
ترائنا لتفرب المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقرب
انجهايتها ومنايرها (وسموليتها ، كى نستفيد من
تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط تماس
أصلية ، وحتى نطرح جانباً ترجسيهم المتكاثرة مها
أفتقنا صياغتها وبرعوا في تسويقها .

والانطباع الأول عند مطالعة الدوريات النقدية
الناطقة بالإنجليزية هو تفرد لغتها ، إذ نجد فيها دقات
غربية من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب
مذهلة ومعقدة في التعامل مع الموضوع ، تجعل من

(أ) فيلولوجيا

الجلد في السيميولوجيا والسيميوطيقا هو «سبير» اليوناني الأصل ، الذي يعني «علامة» ، أما الجلد في البيئية فهو لاتيني الأصل ، ويعني بناء ، وهناك اختلاف آخر يأتي من الصيغ اللغوية . فالسيميولوجيا تنتهي المقطع «لوجيا» التي تعني «العلم» ، كما في أنثروبولوجيا أما السيميوطيقا فتنتهي بالمقطع «طيقا» وهي صيغة تشير نشية إلى حقل معرفي ، كسيميوطيقا . وقبلنا على ذلك نقول إن سيميوطيقا تعني حقل العلامات ، وبصورة أدق «حقل دلالة العلامات» ، في حين تدل السيميولوجيا على «علم العلامات» . أما البيئية فتنتهي ببناء الزميلة للمائلة للاسحق : التي تشير إلى مذهب أو حركة فكرية ، ككارولينية أو الرومانسية ، وهي توشح في خلال صيغتها بكونها مدرسة فكرية .

وقد جرى العرف في الأوساط العربية القديمة على تسمية السيميولوجية بعلم العلامة (أو العلامات) . والسيميوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البيئية أو الباطنية (وتأدراً الفيلكسية) . وأحياناً يضم مصطلح السيمياء (أو السيمياليات) كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا . ولأن يستقر مصطلح حتى يتداركه النقاد ويستخدمه الباحثون ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بتجسير هذه المصطلحات المترجمة الآن ، إذ أننا في أول الطريق ، وإن كنت أرى أنه من الضروري لكل باحث يستخدم مصطلحاً مغطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح في مقاله حدود المصطلح ومفهومه عنه ، حتى لا تسقط في التخييل التندى على الطريقة العربية ، وحتى تتعلم من سليات تجربتهم .

(ب) صهيلاً

بالإضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع إلى الاختلاف في نشأة هذه المصطلحات الثلاثة ، وتعكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم وأهتماماتهم ، فلويس السيميولوجيا هو فردنان دى موسير السويسري (1857-1913) . كان متخصصاً في علم الأنثروب (أو علم اللغة) . ومنهنا بدأ علم الأصوات الكلامية للفقار . ولما يبنى على الفقار ، أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بحدته ، لاحتكالية قياس المادة الصوتية ، (على عكس اللغوي مثلاً التي يصعب دراستها بدقة علمية لاثنية زبكية) . وقد ترك لويس بصماته على السيميولوجيين ، حيث إنهم يتوزنون بدقة بمجموعه كما أنه يتركز على اللغة اللسانية قد جعل منها مظلة

في التعامل مع الأدب ، ويكتشف عن جوانب من النص كانت خافية في النقد التقليدي ، ومتجاهلة في النقد البيئي . إن هذا النقد يعملاً تتناول من أدبية الأدب ، وعن الأسس النحوية (وليس الأسس السلطوية) التي يعملاً تطلق على نص معين كلمة «أدب» ونحوه من النصوص الأخرى وتتركها ما إذا كان هناك في مستويات القراءة والاستفراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبي أو مستويع على الصعيد الأدبي ؟ وهل تكن أدبية الأدب في النص أم في قرأته قرأمة أدبية ؟

كل ذلك فإن هذا النقد الجديد يثير قضية **علالة النص بالثقافة والتحول الثقافي** ، أي أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جداً ، وبصورة خاصة للعرب المتأخلة ، وهي **علاقة النص بالبيئة الفكرية على الصعيد الروي والجمالي** . ولهذا أرى أن هذا النقد - بالرغم من عدم قدرته عملياً على تحطس منهجية البيئية - قد **تطلى آفاقاً** ، وفتح أبواباً كانت موصلة . ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيميولوجي جاء في مقال إدوارد سعيد في العدد الافتتاحي لجله النص الاجتماعي (شباط 1994) بعنوان «الصهيونية من منظور صهيانيها»⁽¹⁾ ، حيث حلل بعلم وصلاصة كلية تطويع الفقار في أولئك لعملية التحليل والاستهلاك بل التحسس للمعطيات السيميولوجية عن طريق بث أفكار في تباين النص «دور» الاستعمار الاستيطاني . وقد كشف سعيد عن نصوص أدبية كرواية هابيل ديرونا لجورج إيلبرت ، التي أسهمت في تطيع الافتراءات الصهيونية في ذهن الفقار ، من خلال سياق سردي محكم ، وأسلوب يائي يرسى بالثغافية ، ويعطى على رسالة أبيولوجية . ويمكننا أن نقول بلغة السيميولوجيا إن الكاتب حل الشفرة الإيديولوجية للرواية المذكورة . وإدوارد سعيد (جامعة كرنيليا) كجبريل جينيت (جامعة باريس) من النقاد الكبار اللذين يستعملون التحليل السيميولوجي للنصوص دون الوقوع في فخ مصطلحاته .

ومن الأول قبل الدخول في صلب الموضوع عرض مقالات مختارة في الموديات الإنجليزية أن نبين للفقار الفرق بين ثلاثة مصطلحات جوهريه في النقد المعاصر ، تتمثل كثيراً وأحياناً أوجبه لكمة واحدة ، وهي :

السيميولوجيا Semiology
السيميوطيقا Semiotics
البيئية Structuralism

ويمكننا التمييز بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إيمولوجية) وعلى أسس علمية .

تأبعا ، حيث يصبح النقد الأدبي وسيلة للتزير أو الدغم ، أو التجديد للقولات ونظريات منتجة في علم الأنس أصلاً ، فتدو نظريات موسير عن النحو التحصيل ، أو نظريات تشومسكي عن النحو النصي ، نقطة الاختلاف لمحوث نقدية أدبية والنتيجة المحتمة لهذا الاتجاه هو أن «الأدب» ، كآداب ، أصبح ثانوي في النقد الأدبي وأست الدراسات النقدية الحديثة ترفض الاكتفاء بالنصوص الأدبية وتتمدها إلى أعمال أدبانية غير أدبية ، أو أعمال شبه أدبانية ، كقشد السينما ، ونقد التفاح ونقد النقد . وقد أدى هذا التشعب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التحويل والاتصال بصورة عامة ، حتى إن شغل النقد المشاغل الآن لم يعد للمفهوم بالمضى التقليدي ، أو الشكل والبنية على نحو ما كان في الستينيات ، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هي الإدراك والتواصل بمسرياتها المختلفة . وكثيراً ما ينسب النقاد أو يتناسى خصوصية الأدب - أو وظيفته الشعرية كما سماها ياكوبس - عند الدخول في متاهات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه . وأخطر من ذلك أن يسقط الناقد عملية الإدراك وعرضها إلى مجرد عملية للاستيعاب ، ويعزل عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير .

وبعبارة بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبي بعد أن كان يتمحور حول نداء النص وعملية الإبداع عند الأدبي في الفكر الروماني ، تحول إلى التقصير حول النص نفسه بعلاماته ومطاميره وبنائه في الحركة الرمزية والنقد البيئي⁽²⁾ . أما الآن فقد تحول محور مرة أخرى صوب الفقار أو السامع أو القاطع ومستويات استفراء رسالة النص الأدبي .

أما السمة الثانية التي تطلى على النقد الطليهي فهي التسبب اللغفي وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وإشباثاً ونعت مصطلحات جديدة ، من جهة أخرى ، مما أدى إلى خلط عصب في ميدان يحاول رواه أن يتحدر بالطبيعة . وعلى سبيل الذكر ، استعمال كلمتي سيميولوجيا والسيميوطيقا ، أو البنية والشفرة ، أو العلامة والرمز ، كمتكردين على نحو يجعل الخلق للدراسات النقدية الجديدة يشعر وكأنه في برج بابل عصري ، يشهد فيه التباس المعنى وانفراط اللغة . وقد يبدو للفقار أن النقد السيميولوجي - كما يعنى البعض - ليس أكثر من لغو مثير وعليلان منسق ، إلا أن هذا النقد ، بالرغم من زرقته وخبافه ومعمزه من طرح حلول مقنعة ، يثير قضايا جوهريه

تغطي كل اللغات الأخرى، كتلة الإشارات ولغة اللباس الخ.

أما أبو السيموطيقا فهو تشارلز سولنجر بيرس الأمريكي (١٨٣٩ - ١٩١٤) وكان تخصصه في العلوم الطبيعية والرياضيات، ولكنه بحث وكتب في جقول كثيرة، كالتلغراف والنحو. ويمكن فرع السيموطيقا تعدد اهتمامات مؤسسه، فهو عبارة عن حقل يتقاطع جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات، بما في ذلك العلامات البيولوجية المصدر، والعلامات الثقافية المصدر. فالسيموطيقا تدرس تفسير الشفرات الفرزية (الحويطة) والشفرات المكتوبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التي تستغل في دراساتها الشفرات التي لا تنتمي إلى نسق مكتسب أو منظومة ثقافية.

أما البنيوية لمؤسسها المعاصر هو كلود لي-شراوس الفرنسي (١٩٠٨ -) وتخصصه هو علم الأنثروبولوجيا، وروايته اللغوية. وقد قام بدراسة موسوعية عن للمناطق الخرافة في بحث أسماء الميولوجيات (في أربعة أجزاء) واطبق فيها التحليل البنيوي، الذي ارتبط باسمه، على ما يقرب من ألف خرافة، إن البنيوية منهجية، أو استهتات منهجية، غرضه الوصول إلى أقصى أمق النص، والكشف عن ذروة المعنى الذي يكون بمثابة خلاصة جوهرية للمعنى والنطق الذي ينطوي عليه النص. وقد حققت البنيوية في مجال النقد الأدبي نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ريفاتير وتزيميلن تودوروف، ولكن من أصعب المعجب أن البنيوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون في ماركس وفرويد قراءة بنيوية مستمرة ولا يبدل هذا الضرورة على إسقاطات. وإنما يدل على أن جوهر البنيوية هو جدل تضاد ثنائي، لي نجد له تجليات متعددة في نصوص من مختلف العصور والحضارات. وقد ترك لي-شراوس آثاره على الدراسات البنيوية التي تتميز بالمنهجية المرنه. مما خلّص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظائفها في إثراء البحث النقدي.

السيما بين الماهي والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تفسيرها الى درجة أن يطالب أساتذ- في الأدب الروسي من جامعة كاليفورنيا بفتح الأبواب لتأثير الجديد ونحلق اختصاص في علم الدلالة، وفي مقال لدانييل لا فيرير

بعنوان «إسناح مكان السيموطيقا»، في مجلة الاتحاد الأمريكي للامانة الجامعيين (نوفمبر ١٩٧٩)^{٣٦}، يعرف كاتب المقال السيموطيقا التي (أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الأكاديميين وبجال جذب للطلبة والامانة الشباب) على أنها موضوع قديم منسى، ينطق الآن دصفاً واهتماماً، وهو يرجع السيموطيقا إلى الرواقيين، وبصورة خاصة الى كريسيپس Chrysippa الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد. لقد اهتم الرواقيون بكيفية تمثيل العالم أو تصويره، وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئاً أو حدثاً، ولذلك تعرف السيموطيقا بأنها دراسة العلامات، أي العناصر التي تدخل في عملية الاتصال بين مفسرين. أما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكثير: الكلمة، الجملة، الإيماة، الإشارة، الصورة الفوتوغرافية.. الخ. وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة، فهي تمثل أكثر من نفسها، وتدل على ما هو أبعد منها. ويضيف صاحب المقال أن السيموطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية، أو عالم المبادئ الأجسام، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل في علاقات تعقيلية أو علاقات ذات دلالة. ويميز صاحب المقال بين نوعين من السيموطيقيين: السيموطيقي باللفظ العام ثم السيموطيقي باللفظ الاصطلاحي، باللفظ العام يكون عالم البيولوجيا الذي يفسر إخضرار ورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلورفيل - باسما سيموطيقياً، أما باللفظ الاصطلاحي فالباحث السيموطيقي هو دارس عملية التفسير أو الإدراك عند المفسرين، إذ قد يدرس الباحث السيموطيقي علامة رسم الربيط التي يقوم بها العالم البيولوجي بين ألوان الورق ومطامعها للتركيب الكيميائي للورق، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيموطيقي في مجال التفسيرات العلمية ولكن ذلك أندر حالياً. ويتناول البحث السيموطيقي في الأغلب، العلامات المشحونة بالدلالة في شرة ثقافية ما، فقد يدرس الباحث السيموطيقي الكيفية التي تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتوقف في إشارات السير الضوئية، أو يدرس: كيف ولماذا يبدل اللون الأخضر في اللغة الإنجليزية على حالة نفسية، وهي الحسد حيث يقال «أخضر من الحسد» في حين يقال في اللغة الروسية «أخضر من الغضب»؛ أو قد يركز الباحث على دلالة رسم أشخاص يوجهون غصراء عند الفنان شاتال. ويؤكد صاحب المقال أن العنصر الأساسي في البحث السيموطيقي هو وجود عامل إضافي وهو المفسر،

فدلالة الاخضرار على وجود الكلورفيل قائمة بذاتها، في حين أن اخضرار الضوء في إشارات السير يكتب دلالته وتعقدها عند وجود مفسر. فالسيموطيقا - كما يقول صاحب المقال - ليست دراسة علامات فقط، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيموطيقية الكامنة في الكون غير مفسرين، فعلم دلالة العلامات أو السيموطيقا مشروع عبثي.

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكان ما (حتى وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات)، ففي السيموطيقا الحويطية تمثل العلامة شيئاً ما ككائن حسي، فتفريد الطيور في فصل التزاوج يدل على شيء، عده عند الجنس الآخر من هذه القضية. وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان باكسن «الاجامات الرئيسية في علم اللغة» (نيويورك، ١٩٧٤) الذي يبحث فيه مسألة التشابه بين الشفرة القوية والشفرة الروائية (تركيب الحينات). ويستطرد كاتب المقال، بعد تعريفه المسبب للسيموطيقا، إلى موضوع السيموطيقا الأدبية، ويعترف العمل الأدبي من المنظور السيموطيقي على أنه نسق أو منظومة متعدة من العلامات، مستشهداً بالباحث السيموطيقي السوفيت يوري لوتمان، الذي عرف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثانوية، تتركز على النموذج في المنظومة النموذجية الأولية رؤية العالم وهي اللغة. وأضيف للتوضيح أن لوتمان يقول إننا نرى العالم من خلال منظور اللغة، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسي الذي يشكل الواقع في أذهاننا، ثم يشكل هذا الواقع المتشكل في أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو الفن أو نماذجيه، أي أن التشكيل يصبح مركباً على نحو متتابع معه إثراء مركب معقد في المعنى والدلالة.

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيموطيقي للأدب من خلال تحليل مقطع شري من قصيدة «البيان» للشهيرة في الفترات العروى لاندرو مارثيل، فيبين كيف أن الأدب يكتب ويركب الدلالات بشكل نسق. وفي آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيموطيقا عن التطور في الماضي، بالرغم من بدايات متعددة عند الرواقيين، ثم القليس أو سطيفين، والفيلسوف جون لوك، وبيير دوميس، ولكنه يتنبأ بأن لمد السيموطيقا لن يتوقف هذه المرة، بل ستكون الجامعات الأمريكية. في الأعوام القادمة أقساماً، للتخصص فيه. ونظم مقاله بالاشهاد بالعبارة القليلة من



ولكي يصل القارئ إلى سوسير أو يصل سوسير إلى القارئ، فإن هناك عدة مستويات. وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شاملة، أي أنها ليست ظاهرة إسناد اعتيادية، بل إنها محاولة ترشيح للمادة للقارئ. ولذلك فإن الاعتدال من النص السوسيري ليس إلا تقريباً لروية مفاهيمه من خلال رصد الخلفية النقدية المركبة، أي وضع سوسير على النقاد، وبصورة خاصة على المستويات الثلاثة المذكورة، الواقعة بين النص والقارئ.

وقد يبدو للقارئ أن في هذا الأسلوب بدءاً حادثة في العرض والظلم، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا المقابل له؛ فكتبت ما كتبته مفكرتنا النصوص التي أعطينا الفروخ ثم الحواشي ثم التلميذات (٢٧) كما يلي:



وعندما نطالع نصاً مع شرحه وحاشيته ونذيله نستطيع أن نقيمه بالإضافة إلى تقييم وقعه على قرائه المتخصصين. ولكن في تراثنا، تبيل هذه المستويات واضحة؛ فلماذا بعضها عن بعض، من خلال استخدام متنق لأبعاد الصفحة؛ إذ مجرد أن تلقى نظرة على الصفحة؛ تميز بين المستويات المختلفة، وربما أمكننا دراسة تراثنا من القرائح نماذج من هذا الترح على الغرب وحل اقتسنا لتسهيل المهمة النقدية للمركبة، دون الوقوع في التبسيط أو التضييق. وقد حاول الناقد الفرنسي، الجزائري الشاذ، جاك

سيجفريد شميت. وتصدر دورية بويتيكس ستة أعداد في السنة، وتترافق نفسها بأنها مجلة عالمية للنظرية الأدبية. وبمجانبة تغير رئاسة التحرير فقد أصدرت الدورية عدداً خاصاً يستقبل البيوطيقا البنيوية، ومنه اخترنا مقال لوجان الذي سنعرضه بعد عرض مقال دورية فياكريتيكس.

السيمبولوجيا

عنوان المقال الذي اخترنا من مجلة «دياكريتيكس» (شباط ١٩٧٩) استغزاني: «هل سيبيا سوسير بعد البنيوية؟» (٢٨) وهو يوجي بنائية البنيوية، ويتشامل من إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأي شكل، أي أنه يبنى على الفرض أن البنيوية قد استهلكت طاقاتها، وهذا موضوع متداول. وتخصيص عدد ديسمبر ١٩٧٩ في دورية بويتيكس يستقبل البنيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحسار للمد البنيوي، كما أن هناك في الأساطير النقدية موجة أخرى تسمى نفسها أحياناً «بـ ما بعد البنيوية» وأحياناً «بـ التفكيك البنيوي»، وإن كانت لم تتجلى إلى الآن في إثارة الخيلة النقدية، مما جعلت البنيوية عند النشيطات، لكنها مع ذلك ظاهرة نقدية لا يمكن تجاهلها في البنية.

والقارئ الذي نعرضه هو عرض شامل، في ذاته للسوسيرية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثاً في الأسواق من سوسير في سلسلة المفكرين المعاصرين، وقد قام بكتابتها جوناثان كير (رئاسة النقد في جامعة أكسفورد، وصاحب مؤلفات عدة في النقد البنيوي، أهمها البيوطيقا البنيوية). وعنوان الكتاب «رفيقتان في سوسير» (٢٩) وبالرغم من أن الكتاب منشور في سلسلة تشيد القارئ غير المتخصص فإن الكتاب نفسه، كما تقول صاحبة المقال، يقدم سوسير المبشئ، ويقينه في نفس الوقت للقارئ الضالع. وحتى نفهم المستويات المتشابهة، والأصوات للتداخلة، التي تشكلت المقال، لا بد لنا أن نميز بين ما نقوله صاحبة المقال ماري-لور ريان، وما يقوله جوناثان كير صاحب الكتاب، وأنتيراً ما يقوله سوسير. ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا نصل إلى سوسير من خلال عرض مضمن في عرض آخر. وإذا أضفنا عرضي الخالص يكون للقارئ قد وصل إلى سوسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلي:

لوك، التي يفتح بها موريس الباحث السيمبولوجي كتابه «أسس لنظرية الملامات» (١٩٣٨): «لنطعن الجميع، فإن تأمل الملامات لن يعيدنا عن الواقع، بل على العكس، سيوصلنا إلى قلب الواقع».

والآن نتفرغ إلى مقالات نقدية في السيمبولوجيا والسيمبولوجيا والبنيوية، مبتارة من دوريتين نقديتين: «دياكريتيكس وبويتيكس» (١) وأود أن أقدم للقارئ نبذة تمهيدية عن الدوريتين الماهتين. لدورية فياكريتيكس فصلية، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية في جامعة كورنيل في عام ١٩٧٠. وهي منبر مفرد، لأنها متخصصة في نقد النقد، وفي تعطية التيارات النقدية، وتنادر ما تعرض للنقد الأدبي مباشرة، وإن كانت تتم بالطليلة الأدبية، وتقوم بمقالات مع كتاب أو سيناتين أو نقاد كبار. وتتميز هذه الدوريات بما يسمى «مقال - عرض» Review article، وهو المقال الذي يعرض كتاباً أو أكثر، ولكنه من خلال العرض يستعرض خلفية الكتاب وأسس النظرية، والظاهرة الأدبية التي ينشئ منها، كما أنها تتميز بسمة طريقة، وهي اهتمامها واستخدمها للقرن الخطيطة، كالنصوص والزخرفة والفن الطباعي والخطوط البانية، مما يجعل الدوريات نابضة بالشكل.

تترو فياكريتيكس نفسها بأنها دورية النقد المعاصر، وأنها منبر لنقد النقد، من خلال التقييم الراعي لكتبة مهمة. وهي تشجع على الرد على المقالات المنشورة. وفي باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها. وهي تضم نقاداً كباراً يصغة تحرير أو مستشاري تحرير. ويهدأ أن نذكر في هذا السياق أن اثنين منها هريان، هما إيباب حسن المصري، وإدوارد سعيد الفلسطيني. ومن هذه الدوريات اخترنا مقالين أولها عن سوسير والآخر عن ليكو.

أما دورية بويتيكس فقد أسسها تون فان ديك في سنة ١٩٧١ ويترها قسم الدراسات الأدبية العامة في جامعة أسنترام. وهي تختلف عن فياكريتيكس بكونها ملتزمة بنظرية معين، يمكن تلخيصه بنحو النص وقواعده، وإن كان يندى القواعد إلى منطق النص بميزة النص ونظرية النص الخ، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الاتجاهات والتيارات الطليعية على غرار فيكريتيكس، التي يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل إليه النقد الأدبي الفرويدي أو الماركسي، وقد استقال فان ديك مؤسساً (١٩٧٩) من رئاسة تحرير بويتيكس، وخلفه في رئاسة التحرير

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة في تقديم نص والتفاعل معه من خلال الرد والتشريح النقدي ، دالماً التآريء إلى فراءة مترامزة للمق والشرح والتعليق ، وذلك في كتابة «هوامش الفلسفة» (باريس ١٩٧٧) .

وأعتقد أن فلسفة هذا النقد المتاحد التركيبي تركز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وقعه على القراءة واستيعابه . وأريد أن أؤكد أن هذا النقد لا يستعصى عن القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف صفاً للقراءة المباشرة التي لابد منها .

والآن لنرجع إلى مضمون مقال ريان في عرض كتاب كثر من موسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيته . في هذا المقال نغير الكتابة بين أوجه ثلاثة لموسير : موسور الأنسي ، وموسير السيولوجي ، وموسير الأدي ، أي أثر موسير في علم الألسن والسيولوجيا والأدب . وهي تتعامل معه كأنه نبي ، أو صاحب مذهب ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والضعف في عقيده ، كما نسبها ، فترجع أحياناً إلى ما كتبه كثر ، وأحياناً تتخطاه للتعامل مع موسير مباشرة . وتحاول صاحبة المقال أن تقننا بأن أتباع موسير في الأنسية لغة شبيهة . أما في السيولوجيا فيستبدل به بيرس ، علم يثق لموسير مكانه إلا في الدراسات الأدبية ، المطلق الأخير للنسبية اللغة . لكتابة المقال تحاول بشكل تحليلي وتقييبي الطعن الملهدي في أسطورة موسير واستنباهه الخالي ومجده الزائل .

(أ) موسير والأنسية :

تفند صاحبة المقال ريان كثر في أن موسير هو أبو الأنسية الحديثة ، وتري أن الترويج ، لفاهيم موسير جاء من قبل ياكوبسن وويلي- شتراوس وروزال بارت وليس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الإعلام الثلاثة يميزون بترجمتهم الجاهلية واحتفائهم بالشر والأدب) . أما ثنائيات موسير الشهيرة :

اللغة (VS) الكلام

الدال (VS) المدلول

التزامن (VS) التحوال

فهي لا تنطوي على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة الدال (أي الكلمة صوتياً) بالمدلول (أي مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة احتيائية

عند موسير ، وهذا- كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين الدال والمدلول ، وتركيز بحثهم على الدال ، وهو الوسيط السمي في الاتصال اللغوي ، ولذلك راجعت فكرة اللغة بوصفها شكلاً أكثر من كونها جوهرًا . وتعلق صمة موسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية في خط متواصل ، يبدأ بكتابة «فروس في الأنسية العامة» (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التي سجلت وجمعت وحقت من قبل طلابه) ، ويمر في بحوث «دائرة براغ» ليصل إلى بحوث تشومسكي في الترييد الفونولوجي ، ولكننا لا نجد له أثراً في نظرية تشومسكي في التركيب .

وما ترمى إليه صاحبة المقال هو أن موسير لم يكن له أثر محسوس إلا في فرع واحد من الأنسية (الفونولوجيا) ، وتري أن التركيز على الصورة السمية (الدال) في الدراسات المتأثرة بموسير قد أدى إلى تكريس قدرتها في التحكم في علاقة الدال بالمدلول . وهذا ما سعى بالتجيز الموسيري للصوت ، وأدى بدوره إلى عدم التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين ، بل إلى خضوع العلامة لعنصر واحد وهو الصوت .

وتشير صاحبة المقال إلى أن صمت موسير عن المربع في تعريفه للعلامة ، واكتفائه بالتحديث عن الصوت الدال ومدلوله الذهني ، قد حلف الواقع الحق من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن مقولة موسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تفسر تعدد للعاني للفظ واحد ، وتعدد للمدلولات للغةية لدال واحد ، فهو لم يستطع أن يدخل في حساب الترادف ، أي وجود أكثر من دال لمدلول ذهني واحد . ونحن نضيف من ثرائنا أن مشكلة الأصداد في اللغة ودراستها من منطق الدال والمدلول مستهيم في تعديل كثير من لعارف عليه ، ففي الأصداد ينضج المدلول للدال ويؤور عليه في آن واحد ، وهي حالة فريدة تعكس عجز الدال في التحكم والسيطرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخضوع له . وربما توصلنا من خلال دراسات أنسية- أدبية إلى لغني الأعسق للاستخدام للقرط للأصداد عند المتصورين والشراء الثوريين .

(ب) موسير السيولوجي

تشكك صاحبة للمقال من خلال عرضها لكتاب كثر عن موسير في مقولة موسيرية أخرى ، وهي أن اللغة منظومة أو نسق نظامي ، وتقول إن صبة ذلك

لم تتحقق ، وإن المحاولات التي قام بها السيولوجيون ، بما في ذلك دراسات ليلي- شتراوس ، لم تنمر إلا عن اكتشاف منظومات في حقول معينة من المعرفة وليس في اللغة ككل . لهذا استطاعت البحوث السيولوجية أن تكشف عن الوجه النسق للعلاقات القرابية ، ونجحت كذلك في الكشف عن ترابط المصطلحات اللغوية بشكل منظومة ، ولكننا مازنا بعديين عن اكتشافات علاقتي هذين النسقين أو للنظمتين إحداها بالأخرى . وأود أن أوضح في هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الشفرات في اللغة فإنه- كما تقول صاحبة المقال- لا ينطلق على اللغة التي تتغير باستمرار ، فيضات إليها الفاظ جديدة ، وتقرض بعض الألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك نقول الكتابة في اللغة ليست منظومة من العلاقات كما ادعى موسير ، بل مجموعة من العلاقات ، أي أنها نسق مفتوح .

وتضيف صاحبة المقال أن سيولوجيا موسير قد خلطت إشكالات أكثر مما أسهمت في تقديم الحلول ، فلقد قال موسير إن السيولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظورين متكاملين : متكاملين اللسانية والعلامات اللا لسانية . لقد دعا موسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشرافها الاتصالية لكي يلقى بنتاً ضوياً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هي الفروض لكل العلاقات السيولوجية التي تربط بين العلامات . وتأسف صاحبة المقال لإنخضاع الشفرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوي- اللساني ، لمجاهل كل ما لا يمكن ضمه إلى النموذج المفضل ، حتى إن السيولوجيين ما عادوا يشعرون إلا بالعلامات الاتصالية Arbitrary ، وأصلوا دراسة الشفرات ذات العلاقات الاتصالية Motivated . وتشهد صاحبة المقال بكل الذي يقول إن العلاقة الاتصالية تتركب بسهولة وليس فيها أي تحد للباحث ، في حين تحتاج العلاقة الاتصالية إلى تفسير وإلى تأمل منظومة العلاقات التي تكسبها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من عندي للتوضيح . عندما تري علامة تحمل صورة أطفال في الشارع ، ندرك أن المراد هو الاحتراس لاحتياج وجود أطفال في المنطقة ، فالصورة تدل بصورة مباشرة على المرعى إليه ، ولا تحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليق . أما إذا كانت العلامة ضوياً أحمر منقطعاً

الإجليزية يسمح بالترجمة. ثم يغيب العنوان موضحاً: دور السيوطي^(١). والمقال يعرض فكر اميتزو ابيكو الإيطالي، وهو من رواد العمل السيوطي، من خلال مواجهة كتابين له أولهما: نظرية سيوطية (١٩٧٦) (١٩٧٦) (١٩٧٦) دور القاريه (١٩٧٩) (١٩٧٩) (١٩٧٩) ونرى كيف أن عنوان المقال يمزج بين عنواني الكتابين مولداً:

ونظرية القراءة: دور السيوطي، والقائمة من التلاعب والتوليد هي دفع القاريه إلى الاستفراء، أي دفعه إلى القراءة السيوطية. ويحاول كاتب المقال ولم يأت، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية ابيكو، وقراءة ابيكو التطبيقية. وينجم صاحب المقال في وضع إريك غود ابيكو، لا ليكشف من خلال هذه المراجعة تفوق النظرية أو التطبيق، بل ليكشف نقاط الضعف في كل من ابيكو للنظر وابيكو القاريه

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب ابيكو الأخير على أنه محاولة لتقييم القراءة السيوطية (أو الاستفراء). مفسحاً أنه من الكتب المتأخرة التي تتعامل مع هذا الموضوع المهم. والكتاب الآخر الذي جالغ بإقناع هذا الموضوع هو كتاب جوتانان كور: البوطيقا البنيوية، ١٩٧٥. ويقول صاحب المقال إن موضوع القراءة قد سبق أن حُرِّفَ على أنه التفاعل بين بنية النص والاستعداد الإدراكي للقاري، إلا أن كور قد كشف عن القراءة التقليدية من أفرام ميتس وتوافر عليها، يمكن دراستها واستنباط نماذجها فالقراءة تختلف عن اللغة في أنها ليست استمداً طورياً. أما النقاد الماديون فيفسرون القراءة على معنى النص. وهذا التعريف للقراءة مقبول في سياق غير سيوطي، حيث لا يميز بين النص كمنظومة للتعريف الموضوعي وبين النص كرسالة للتفسير الشخصي. ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إن حتى عند البينيين بينها، كما يفعل السيوطيون، نجد أن تعريف منظومة النص في حد ذاته يتضمن عملية

من المرجح، فصيح للغاية من إنتاج الدلالة لا لفرض مثل الواقع بل لفرض الإنتاج نفسه: سلسلة لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح بطل الطليعة الأدبية، لا لصنعه، بل لقدرته على خلق أسطورة اللغة: اللغة القادرة الفاعلة للحلاقة اللا متناهية الخ... أي أن نجاح سوسير لا يعتمد على علميته بل على عروفته كما تقول صاحبة المقال. وهي تميز نجاحه إلى كونه عصرى التفكير، فهو قد ركز على ثلاثة مفاهيم: للمنظومة والعلامة والنسبية، وهي سمات التفكير العصري. وسوسير ليس رائداً في هذا، فهذه المفاهيم المحورية وردت في فكر فرويد ودركام، ولكن سوسير حققها في نظريته اللغوية. وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن التكسية فقال: «ألا لا أؤمن بالألوان وإنما أؤمن بالعلامات». وأغنياً تشير صاحبة المقال إلى تيارين جليدين يتناقضان المفاهيم السوسيرية، وقد تخطى تروسكي النسبية في نظريته عن النحو التوليدي عندما كشف عن وجود النسبية والاختلاف بين اللغات على مستوى البنية السطحية، أما على مستوى البنية العميقة فاللغات واحدة. وقد أدى هذا الكشف إلى دفع جورج اميتابر إلى نشر كتاب سماه ما بعد باولي. كما أن هناك جماعة أخرى تغل تياراً رافضاً للتصور والتركيز على اللغة في الفلسفة والأدب والنقد.

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال أن سوسير أن هناك دلائل ودة ضده، ترى بلدياتها في عملية تفكيك في الفكر السوسيري وتفكيك له، ولكننا لا نرى البديل الذي يعمل الباحثون يصرفون عنه. ولابد أن تتبع عملية التجديد عملية تحجيم والتفكيك في سوسير، في حد ذاته، الجلباب سهل له، إذ يبق سوسير إطاراً فكرياً يصعب التخلص منه حتى عند اكتشاف حدود مفولاته وتناقضاتها. وأود أن أخفي أن صاحبة المقال كثيراً ما تنظر سوسير في تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة لمفاهيمه، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون، وقد يكون سوسير بريئاً مما يقولون.

السيوطيقا

عنوان المقال اللغوي الذي سأعرضه من دورية هيا كريكس يبدو غامضاً من عند، قد يقرأ: نظرية القراءة، أو قراءة النظرية، والتركيب باللغة

(الذي يشير إلى الإحتراس في نظام السير) فخصمها يحتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات تبرز امتثال الضوء الأحمر المنقطع كدال لمفهوم الإحتراس، وبلا يتم هذا إلا بدراسة الضوء الأحمر غير المنقطع وعلاقته بالضوء الأخضر والأصفر، يشكل الكل منظومة يكتسب فيها كل لون دلالة من علاقته، أو بالأحرى من تباينه عن الألوان الأخرى. فصوره الطفل، كإشارة، لها علاقة إيجابية واضحة، وتكاد تكون سلبية في علاقتها بالطفل، أما إشارة الضوء الأحمر المنقطع إلى الإحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلاله عن إشارات الضوء الأخرى. فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول مهمة. وعلى العموم لا يتم اتباع سوسير السيوطيولجين بالعلامات الارتباطية، على عكس اتباع بيرس السيوطيقيين، اللذين يهتمون بالعلاقات الارتباطية والاعتباطية، حيث إن بيرس قد أعد في الاعتباط ثلاث علامات:

الصورة Icon: ولها تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تشبيهية، كدلالة الرسم على المرسوم.

المؤشر Index: وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة سببية، كدلالة الدعان بالآثار.

الرمز Symbol: وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية، كدلالة الضوء الأحمر على التوقف.

أما كور فيسمى العلامة الأخرى (الرمز بالنسبة لبيرس) بالعلامة الثابتة، ويرى أنها موضوع دراسة السيوطيولجية. وتخلص صاحبة المقال رأياً عن سوسير بقولها إن أفكار بيرس أنسب من أفكار سوسير في دراسة العلامات: لأنها تتعامل مع تعدد الدلالات وتعدد الشفارات، ومع المجموعات بالإضافة إلى المنظومات.

(جم) سوسير الأدبي:

ترى صاحبة المقال أن سوسير، على الرغم من ضيق آفقه وضيق مفولاته، ظل طليعاً في النقد الأدبي، لأنه يركزه على أهمية الدال، وتحكمه في المدلول وانضمامه من المرجح، قد عزز الأدب وموقف رواه من الخيال وإيماهم بمرس الكلمة وقدمية اللغة، في الفكر السوسيري تصبح اللغة خالقة قادرة على الإبداع، كما تكون الدلالة منفصلة



تفسيرية ، ومن ثم يفقد البحث السيميوطيكي كثيراً من هيبه موضوعيته

ويتخذ صاحب المقال إيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقرارات لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متميزة عن غيرها ومتعاضدة مع الأدب واللغة . وأرد أن أطلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثاً ، تستدعي إلى ذهن القارئ المطلع ثنائية سوسير عن

اللغة (VS) ~~العلم~~

البنية (VS) ~~الحدث~~

وهي تمهد لعرض ازدواجية إيكو ؛ إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، في صلب الموضوع ويتم إيكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة مغلقة لها عدد معين من اللغات (كما ورد في كتابه الأخير عن دور القارئ) ، وبين رفضه لمصر معاني النص وتغصينه في عدد معين من القرارات (كما فعل في كتابه السابق عن النظرية السيميوطيقية) . ولكن المفارقة في أن إيكو يناقض إيكو نفسه .

ويُعرف صاحب المقال نظرية إيكو السيميوطيقية بأنها استقراء لامتناهية ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافي للنص لا يحدد للمعنى ، لأنه لا يمكن تعريف الإطار الثقافي إلا من خلال تعريف للأحرف السائدة ونظمها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف آخر للمعارف عليه ونظمه وهكذا ، فكل أدلة تعريف في هذه السلسلة تصبح معرضة لإعادة تنظيم مستمر في عملية التعريف . وهذا حتى من الوجهة العملية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن مدانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى في النص ولغته الخاصة .

ويضيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تحمد على التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تسبق الثانية ، فكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أوسع . والشفرة ، بصرف إيكو ، تتشكل استقفاً على لوحات ثقافية متعددة . وهذا التشكيل ينمو من خلال الممارسة والتكرار ، فالشفرة ليست بنية ثابتة ، وليست قانوناً طبيعياً ، وإنما هي حدث له وظيفة تاريخية . وعليه ، فظاهرة دور خاص في تعديل

الشفرات ، ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستند طاقاتها وتتشعب بقرارات مختلفة ، تصبح قابلة لتعدد والتغير .

وأرد أن أطلق هنا على أهمية ما يدور إليه إيكو ونظريته ، فهو يعمل من الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحويله من خلال إشراعه بالتصورات . إذ بعد تعدد المعنى تراجعها مرونة الشفرة ، مما يقيد ، بل يكاد يُلغى ، الأسس الثابتة في التحليل السيميوطيكي . ويمكننا أن نشبه مراحل النقد المعاصر للنص من تحليل شكل إلى تحليل بنوي ثم إلى تحليل سيميوطيكي كالتطور من الهندسة المستوية إلى الهندسة المجسمة ثم إلى التيزياء بركتيها . ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاداً وحركية للنص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكيف والتعامل مع هذا التطور الجديد للنص .

ويكرر إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، حل دور النص الإبداعي في جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويرى إيكو أن النص الإبداعي يتسم بالشموس والنجور اللذان ، لأنه ينتهك الشفرات للصارف عليها ، فيجلب غموضه الالتباه إلى مستوى تعبيري ، ويُجلب تحجوره اللذان الالتباه إلى مضمونه ، وبذلك يدفع القارئ إلى استكشاف للمعنى ، وإلى عوالات تفسيرية جديدة ، مما يُلغى الشفرة ويغني الثقافة ، ويؤدي إلى التحول . وهنا ينوه صاحب المقال بأن القارئ ، الذي يمتدح إيكو هو القارئ العادي وليس القارئ المتخصص (وهذا عكس ما يقوله كثر ، الذي يتفق مع إيكو في تثير أعراف القراءة ومواضعها وشقارتها ، غير أنه يرى أن ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أي من خلال النقد الأدبي) . ويشير صاحب المقال إلى لفرة في تعريف إيكو للنص الإبداعي ، إذ لو كان الإبداع مجرد انتهاك للشفرات المتعارف عليها ولأحرف القراءة - كما يقول إيكو - لا يمكن لكل نص - يُقرأ دون الرجوع إلى أعراف القراءة ، متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو أكثر في كتابه «دور القارئ» يرسم تخطيطي للأحرف الدلالية للمقدمة التي يقوم بها القارئ في عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم عامل في القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمقابل النصي ، الذي يثث القارئ على اعتبار إطار معين لقراءته ، حتى يحقق قراءة محددة دون أن يضل في الاحتمالات اللامتناهية . ويبدأ القارئ بعد هذا الاختيار الأول للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق

السردي ويمسك التسلسل الروائي ، وهذا بدوره يدعو إلى توقعات تؤدي إلى التكهّن بالآتي . وهذا التكهّن يكون مبنياً على تجربة القارئ وإطلاعه الثقافي . كما ترتبط هذه التوقعات والتكهّنات بالأحداث مجازة القارئ وعالمه ، أي أنها قد تكون إسقاطاً . فإنها عند إيكو أكثر من رد فعل للبنية النصية . إنها عملية وسيطة في إنتاج بنات النص .

ونضيف نحن أن ما تحليه هذه الدراسة ، عن كتاب إيكو ، هو أن القارئ قد أصبح عصباً مهماً لا في التفسير فقط بل في التفسير (تركيب الشكل) ، وعن ثم في التحولات وإبداع لنصوص جديدة ويبدو التناقض واضحاً في فكر إيكو عندما يحاول من جهة أن يرى في القراءة عملية اختيار لا حصراً لا ملامكتها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص في سيرتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظري عندما يصحج بين مستويات التفسير ؛ فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير محتمل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير منع إلا ولا يمكن التعامل مع هذه التفسيرات وكأنها شيء واحد . أما ضعف إيكو التطبيق ف يرجع إلى قصور تعريفه للقراءة ؛ فهو يرى فيها جهداً لغوياً ، يليه تكهّن منطقي ، أو عرضي ، أو استدلالي . وهذا التعريف يصحج من شرح النصية الحسية والفوراني الذهني الذي يحصل عند قراءة نص إبداعي . وربما يحزو فشل إيكو ، في التصدي لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصوص غرضها الاستهلاك التجاري والتسليعية الرخيصة ، كالنقص اليبوسية والكتب المغزلية . ترى ماذا يكون فهمه وتعرفه للقراءة ولو انطلق من نصوص ثورية ؟!

البنوية

والآن نعرض مقال يوري لوتمان الأستاذ في جامعة تارتو في دورية بوبليكس (ديسمبر ١٩٧٧) بعنوان «مستقبل البيوطيقا البنوية» .^(١١) ولوتمان من رواد النقد في الاتحاد السوفيتي ، وله مؤلفات عدة في نظرية الإبداع ، ومقاله يتخذ شكل رسالة موجهة إلى زبيل ، وذلك لأنه لا يود أن يقيد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن البنوية ، وإنما يريد أن يسجل بعض خواطره وملاحظاته حول الموضوع ، ودأ إلى التنازل لاطروح من مستقبل البنوية . ويبدو من مقاله أنه يستمدل البيوطيقا البنوية كمرادف للبيوطيقا السيميوطيقية . وهو يفسر التطور النقدي المعاصر ويرجعه إلى تغير جذري في مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، في السياق الثقافي العام .

النظري لدعماها، فهي لا تبدل على مرحلة فنور وإنما على مرحلة فنوح تستخدم فيها التناقضات لتفجير طاقة غويولية في السيرة النقدية .

لنحني : إنه للكان السيوطي الذي تضاعف وتضاعف وتوحد فيه شفرتان مولدتان للنحن ؛ فالنص الإبداعي أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن تحجيمه في لغة فقط ، ولذا نرى أن الثقافات لا تحفظ لغتها وإنما تحفظ نصوصها .

ويرى لوتمان أن النص وظفتين رئيسيتين هما نقل للمعنى ووليد للمعنى . فالوظيفة الأولى (النقل) تتحقق عندما يكون هناك حد أدنى من التوافق بين لغة الأحياء ولغة القارئ (أي بين شفرتهما) ، أما الوظيفة الثانية (وليد للمعنى) فتتعلق من خلال البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة في ثقافة ما يمكن تقسيمها إلى بائتين : النص الإبداعي والبنية - نص (وأضيف موضوعه أن البنية - نص هو النص القديس أو النص الشارح ، أي النص الذي يكون موضوعه نصوصاً أخرى) ولكل منهما بنية خاصة . ومن الملاحظ أن يوصف البنية - نص كما يوصف النص الإبداعي .

ويستورد لوتمان لقول إن تاريخ البحث النقدي الماصر قد بدأ باكتشاف معين وهو أن النص الإبداعي يشكل لغة ، ثم اللغة الثانية أو الإبداعية للنص . وأكثرت في القفزة الحالية ثم اكتشاف ما يلي : أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بالبنية في حالة انفصال ، بل يتعين الإحاطة بالنص من خلال تفاعل حائتي اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص كما يولد في اللغة (اللسانية) يولد في لغة (شفرية) .

ويرى لوتمان من ملاحظته للأفكار أن التعليم ليس إلا استيعاب نصوص في الوحي . وبما أن النص الإبداعي يتميز بغموضه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل نوعاً من العلاقة الإبداعية التي تحرك الجهاز أو اليكازيم السيوطي في الفرد والحياة ، ومن ثم يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة البدئية ، أو الثقافة - النص كما يسميها ، هي الثقافة التي تتميز داخلياً بتعدد شفرى .

ومع التامل في ثقافات الثلاث الأخيرة يتضح لنا أن للثقافة الأولى يحاول أن يزعزع سطوة سورسور الفكرية ، وأن الثاني يحاول أن يبين تناقض إيكو الفكرى ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التمدد الشفرى . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تلمح في البنية من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التفكير والتجريب والتعدد في البنية ، إلا أنها ليست مهابة البنية وإنما مهابة للتطبيق التجريبي أو التفسيري

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لمفهوم النص قائم على أن النص تجسيد ، أو نجل ، للبنية اللغوية في مادة ما . هذه البنية هي أصل النص وحاملة معناه ، ومن ثم يلمح النص دور إظهار البنية . ويرجع هذا المفهوم إلى تمييز سورسور بين اللغة والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يعامل النص وكأنه حلقة وصل ، وظفتها تلبيح جوهر للمعنى الذي يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى الدراسات التي قام بها القناد في الاتحاد السوفيتي انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو تحفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينظر في هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، فيصبح النص نوعاً من التعليل لثقافة البنية . ويرى لوتمان أن هذا المفهوم يلمح الصراع التقليدي بين الشكل والمضمون ويحييه ، إلا أن المضمون في هذه الحالة يصبح البنية التي توجد مجردة وتتعلق في النص . ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد لمعنى خارج النص يرجعنا إلى الموقف النقدي الذي حاربته الشكليون الروس ، وهو موقف القناد المحيطين اللذين يرون في النص تعبيراً عن جوهر إيمى خارج النص . ويؤدى هذا إلى دراسة الشعر على أنه تعبير عن ثقافة أو عصر أو شخصية ، ففي كل هذه الدراسات يصبح النص أداة لدراسة ما هو أبعد من النص نفسه . ويشكك لوتمان في هذا الاتجاه وإن كان لا ينقل عن بعض مزاياءه .

ويؤرخ لوتمان للتبنيط الحديث فيقول إن الشكليون الروس يتركزهم على النص واستقلاليته قد حولوا المنظور النقدي من الخط المجهول إلى الخط الكاظمي ، ولكن مدرسة براغ ، التي تلاحت فيها الشبكة الروسية بنظرية سورسور ، قد حوّلت مفهوم النص من مادة مستقلة إلى مادة تعبر عن اللغة ونسقها النظامي . وأبرع نالده جمع بين السورسورية والشبكة هو رومان ياكوبس فيا يرى لوتمان .

ونتيجة هذا التطور - كما يقول لوتمان - هو فهمنا للنص على أساس أنه يحمل في شياها لغتين . ولذلك لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى لغاته (ويوضح لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعناها المحاذي أى ، بمعنى الشفرة) . ويرى لوتمان أن للمعنى في النص يكون حصيلة التشابك والتفاعل والتأرجح بين شفرتين . ولذلك تكون احتمالات التفسير في النص الإبداعي أغنى مما هي في النص المعادى ذي الشفرة المفردة . إن النص الإبداعي لا «يبلغ» للمعنى وإنما يبلده ، فهو أكثر من وعاء يحضن

● هامش البحث

- يرى الكيرون أن البنية ليست إلا امتداداً وعادةً تغطي تقنية للنصوص الرولية . انظر لزيد من التفاضل إلى كتاب جيمز يون باللغة الإنجليزية «من الرولية إلى البنية» (نيويورك ، ١٩٧٧) .
- James Boon, *From Symbolism to Structuralism* (New York: Harper and Row, 1972).
- Edward W. Said, «Zionism from the Standpoint of its Victims», *Social Text*, 1, No. 7 (Winter 1979): 7-58.
- Daniel Laferrière, «Making Room for Semiotics», *Academe: Bulletin of AAUP*, 65, No. 7 (November 1979): 434-440.
- سبق أن عرض الأستاذ داسن كارولا مقالاً عن تاريخ من الدوريات الأجنبية في العدد الأول من «فصول» (أكتوبر ١٩٨٠) : ٢٨٧ - ٢٩١ .
- Maire-Laure Ryan, «Is There Life for Saussure After Structuralism?», *Discretes*, 9, No. 4 (Winter 1979) : 28 - 46.
- Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure* (New York: Penguin Books), 1977, coll. «Modern Masters».
- أدب يلمح للملاحظة إلى مقال عطرط للأستاذ أحمد غنيم .
- William Ray, «Reading Theory: The Role of the Semioticians», *Discretes*, 10, No. 1 (Spring 1980) 50-59.
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976.
- Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979).
- Jurij M. Lotman, «The Future for Structural Poetics», *Poetics*, 8, No. 6 (December 1979): 501-507.

ب- عرض الدوريات الفرنسية

ets ortant ey
ore i'stan kistvo, tha
mp t ver yimp

الدكتورة هدى وصفي

واستمر على ذلك زمنا طويلا فإن فونانييه Fontanier كان أول من تته إلى ذلك ، فأراد أن يفصل بين ما يسميه فروبي (أي الصورة الفكرية) حيث تم الاستبدال على مستوى الدال على أن يظل للدال واحدا ، وبين الصور التي يتم فيها الاستبدال على مستوى للدال ويظل الدال واحداً .

وبين القول بأن الجاز استثناء (كما هو في النظرية الرومانسية) ، تعددت محاولات التفسير ، فقدم فيكر نوبيا هذه الفكرة ، وكذلك صنع هامان وهوو وروسو . لقد رأى فيكر أن التتويجات الأربع الخاصة بالجاز (وهي الاستمارة والجاز والجاز المرسل والمخارقة) إنما هي مسائل أساسية في التعبير ، وأن الأمم استعملت منذ قديم الزمان . أما نيتشه فهو يؤكد أن اللغة جاز ، وهو لهذا يجعل من الاستمارة السمة الأساسية للإنسانية ، فهو يسمي الإنسان «الحيوان الاستماري» أي صاحب القدرة على تحت الاستمارة .

وبعد أن استعرض لودووف النظرية الكلاسيكية الخاصة بالاستمارة بوصفها استثناء ، والنظرية الرومانسية القائلة بأن الاستمارة هي القاعدة ، راجع . يعرض لاسميه بالنظرية الشكلية ، وهي النظرية التي تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية في ذاتها ، وفي إطار مقطع زمني محدد . وقد كان ريشارد أول من لاحظ أن الاستمارة إنما هي «دال معان» ، فلمنق الأسامي لا ينجح نهائيا (ولا لم يكن هناك دافع للقول بالاستمارة) ولكنه يراجع إلى المستوى الخطي ليزر للمعنى الاستماري . وبين هذين المعنيين تولد علاقة تكافؤ ، وهي العلاقة التي درسها في إسهاب ويلم بسون في كتابه «بنية الكلمات المركبة» ، مطورا بذلك أول نظرية من توليد المعاني المختلفة . والواقع أن هذه

وقد هذا المقال الذي ينقسم إلى أحد عشر مقصدا ، يبدأ تودووف بملاحظة عامة ، ألا وهي لقت النظر تجاه الاهتمام الحالي باللغة ، بعد قرون من الإهمال لهذا الجانب . وهو يبدل على ذلك من خلال مقولة نيتشه : «الصورة البلاغية ، أي جوهر اللغة» .

ويود كاتب المقال إلى التناهي ليدكر أن الصور البلاغية منذ فيرون تعرف بشيء خارج عنها ، أي بتفسير من الممكن أن يحمل مكانها ، فهي تتنظم تحت نظريات استبدالية ، تتم بالتساوي بين مدلولين ، أحدهما أصل والأخر مجازي . وقد استمر الحال على هذا المتوال في النظريات الحديثة ، فهي تعد الصورة الخرافة من المألوف أو من المعيار ، ولكن هذه النظريات تواجه عدة اعتراضات ، إذ ما الإعراف ؟ والإعراف عن ماذا ليس لكل سياق قرابته الخاصة ؟ فهناك السياق العلمي ، والسياق الصحي ، والسياق اليومي ، على أن هذا لا يعني أن فكرة الإعراف في الصور ليست ذات فعالية ، بل يعني أن هذه الفعالية قد لا يكون استبدالها ذا بال من الناحية النفسية . ولما نجد أن هناك من يقاوم هذه النظرية الآن ، من حيث أنها لا تصلح على مستوى التشرح ، ومع ذلك فقد تؤدي واجبيا على مستوى الوصف .

وقد حاول أوسطو أن يعرف الصورة لا على أساس من فكرة استبدال تعبير مجازي بتعبير حقيقي ، بل على أساس ظهور معنى مجازي يحمل على المعنى الحقيقي . وإذا كانت هذه الفكرة قد اغتبط الأمر فيها

لقد يبدو عرشنا في هذه المرة متعصبا ، وذلك رغبة في تقديم بالوراها خفض الاتجاهات الواردة في الدوريات الفرنسية ، والبقولنا بالبعد الذي قطعناه على أنفسنا في المرة السابقة .

١ - وانطلاقاً من هذه الرغبة كانت جوليتا في بعض المقالات التي تتابع طرق مختلفة إنتاج الدلالة في الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات نشرت في مجلتي «اتصال» و«نظرية الإبداع الفني» ، في أعداد مختلفة بأفلام «تودووف» و«هارتمان» و«دريغول» . لقد شاملت الثلاثة عن كيفية توليد المعنى في الشعر . وفي مقال بعنوان «الجاز المرسل» ، حاول تودووف أن يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والرسائل الشكلية ، أي كيفية استخدام بعض الصور المجازية في إنتاج المعنى الشعري

النظرية لا تصلح سوى للثوب (أو الصور الفكرية) لكنها في تبرير الصور البلاغية . ومن خلال دراسات ريشاردز والجمعة المساهم M4 ظهرت أهمية إنجاز المرسل Synecdoque على نحو يفوق أهمية الاستعارة وإنجاز البسيط ، وبدا كأنه الصورة الأساسية للغة (ويشبه تودوروف هذه الصورة بالأبنة الثالثة للملك لير ، التي كانت محفورة في البناية ، ثم أصبحت أفضل الشقيقات في النهاية) .

ثم يتساءل النص : **فلم تصنف الصورة البلاغية ؟** ذلك أن الدراسات القديمة لم تأت بمعلومات أساسية عن الصورة ، فكان الإنجاز الذي حققه اللغويون لا يعمدوا لمحاولتهم البحث وراء الصور الفردية والمقولات أو الدرجات التي تدخل حقا في عملية الصور . وهذه المقولات متعددة الأنماط ، فهناك مجموعة تتصدى لطبيعة الوحدات اللغوية التي تتكون منها الصورة ، وهي تنقسم إلى جزئين : جزء خاص بمساحات الوحدة ، وجزء يهتم بمساحتها (متشقق في هذا مع محوري الاستبدال والتتابع) .

ول الحالة الأولى تم الخطوات التالية :

- ١ - عزل الصوت (أو الحرف) ؛
 - ٢ - عزل المورفيم (أو الكلمة) ؛
 - ٣ - عزل السيتميم (أو المركب) ؛
 - ٤ - عزل الجملة (أو العبارة) ؛
- وفي الحالة الثانية يكون البحث عن :
- أ - الأصوات أو الكتابة ؛
 - ب - التركيب ؛
 - ج - السيميوتيقا ، أو علم الدلالة .

ول هذه المقولة الأخيرة لابد من توضيح المتعارض بين العلاقات الدلالية المركبة والعلاقات الدلالية المشتبهة . وهناك أيضا المتعارض التي أوتسها وأولمان وهي : **الله ، واللفظ ، والتعبير . ولكن هل يساعد ذلك في عملية المعرفة الخاصة بالصورة ؟**

يخلص **تودوروف** - بعد محاولة استنباط المعاني من الوسائل الشكلية - إلى أن ذلك لا يحدى دون تجاوز هذه المرحلة إلى ما يسميه البحث عن الرمزية . ذلك أن المعنى يسمح بقراءة حرفية للنص ، في حين يسمح الرمز بقراءة تمتد إلى كل الاتجاهات . ويكون المعنى حرفيا حيث الكلمات لا تعنى إلا ما تعنى ، فعندما يقول **كافكا** : **قصره** فإنه يعنى **قصره** ، أما القراء في كل الاتجاهات فيستخرج عن الرمز التي هي في تعريفها لا نهاية ، فكل رمز إلى بوسعها أن يتحول إلى رمز ، في عملية لا نهاية لها . ومن ثم تتكون

سلسلة ممتدة من الرموز لا تستطيع الحد منها ؛ وعندئذ قد يرمز **«القصر»** إلى الأسرة وإلى الدولة وإلى الله وإلى أشياء أخرى كثيرة . وعلى هذا فالنظرية الأدبية تحتاج إلى علم الرموز احتياجها إلى علم الدلالات .

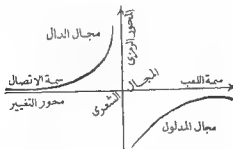
وقد نجد لهذه النتيجة التي توصل إليها **تودوروف** ضدى فيها يسميه **هارثان** ، صوت الكتيان ، أو «حياكة النص» . وهذا التشبيه مأخوذ من مسرحية لسفوكليس ذكرها أرسطو في «فن الشعر» وإن كانت مفقودة . وهي تحكى عن تيريه وفيلوبيل ؛ فيعد أن اغتصب تيريه **فيلوبيل** قطع لسانها لكي لا تنسى به ، ولكن الفتاة نسجت «الحلوة» التي تنفض حادث «الاحداث» على لوحة مطرزة ، هي التوحة التي يسميها **سفوكليس** (صوت الكتيان) . وقد استطاع هذا التعبير أن يرسى بالخرافة التي تحكيها التوحة ، وذلك باستبدال مجازي للأثر بالسبب . فالكتيان يشير إلى الآلة بأكملها (عجاز مرسل يقوم على ذكر الجزء للتعبير عن الكل) وهو في نفس الوقت يحدى على حل عازر بسيط بذكره ، النتيجة النهائية بدلًا من الموضوع السبب لها . وقد استطاعت الفتاة أن تستبدل صوتها عن طريق «صوت الكتيان» . ويستمر **هارثان** في فحص مجموعة من العلاقات البسيطة ، التي تخفى رويدا رويدا ، حتى يتوصل إلى ما يسميه درجة الصفر للشعر . وهو هنا يتخذ أن توليد المعنى يأتي عن طريق الضغط ، ويصبح الشعر حادث مرادفا للتمسك ؛ ولكنه التمسك الذي يقول عنه إنه بمثابة السير فوق «صوت البركان» . وهو هنا ينضم إلى نظرية الإبداع المعاصرة ، التي ترى أن الكلمة ليست مجرد معنى ، وأنه «ليس على القصيدة أن تعنى بل أن تكون» . ولكن المشكلة هنا هي أن المعنى موجود في كل مكان . فالإشكال ليس في قلة المعنى بل في زيادته ، وفي وجود المعاني التي ليس لها معنى ؛ فالكتيان تصل إلى مؤولة ومفسرة . ويجسرها هنا بتعبير

للشاعر الفرنسي «شار» ، يقول فيه «إن العيون وحدها عازلت لديها القدرة على الصراخ» .

ول حين يكن توليد المعنى عند **تودوروف** في استخدام ما هو رمزي ، وعند «هارثان» في الاقتصاد والضغط ، فيجده عنده **ريشاردز** في مقالته «الشاعرية والكتابة» يشتمل لها يسميه «المساحة السلبية» ؛ أي في العلاقة التي تتولد من منطقة الجذب بين ذلك الجزء في الشعر ، المرتبط بتوصيل المعنى ، والجزء الخاص بالنسبية أو بالملب . وربما وضح هذا الرسم البياني ما نقصده :

ومع هذا أنه بين محاولة الاتصال وعملية الاستماع بالخط ، تنشأ منطقة جذب يسميها **ريشاردز** «المجال الشعري» .

وقد لا يحدى في الدراسات الثلاث التي أشرنا إليها سمة الجدية ، سواء من حيث التركيز على ما هو رمزي



شكل رقم (١)

أو على عنصر الاقتصاد أو الصحة ، أو في تلك المساحة السلبية التي تولد نتيجة للتجاذب بين قطبي الشعر (التواصل والاستماتح) . ومع ذلك ففي وسعنا أن نقرر أن الجلبة تكن في طريقة طرح التساؤلات ، وفي السعي وراء تفهم ما هو مهم ، ومن ثم في ما نستطيع أن نسيمه بانتقال العملي للأدب .

٢- في العدد ١٦٦ من مجلة الأدبية (نوفمبر ١٩٨٠) مقال بعنوان «الحرافة والواقع في الاتجاه المادى الطبقي» بقلم «أنفريد فروست» ، الذى يربط تحرير الصفحة الأدبية في مجلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بتراك . وهو يطرح في هذا المقال تساؤلا من كيفية الإفادة من مستويات الاتجاه المادى في النقد ، وما إذا كان احتكاك مذهب بتراك من شأنه أن يؤثر على عطاء الناقد ، أم ذلك - على العكس - يثرى نظره النقدية . ويجارة أعزى ما الواقع وما الحرافة في هذا ؟

يمضى كاتب المقال ليشاهد ما إذا كان إيمان بربريس Barberis بأن جعل وسائل الإنتاج جارية هو المحور الرئيس لكل تغير أفضل في المجتمع - ما إذا كان ذلك يجعله أقل قدرة من بربريس Bardeche على التصديق لتعد بتراك ، ولأنها ما إذا كان احتكاك فروست ذاته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح لنقدنا لها به مثل ، وما إذا كان اعتقاد «آن أوبرسولد» أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يقلل من شأن الدراسة الجادة والجديدة التي قدمتها عن مسرح هوجو «الملك والمضحك» ، وما إذا كان اعتقاد ميتزان أن التنظيم الرأسمالية قد بليت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجليل للأدور ، أو أن أرابوسون - الذى كان له في الماضي موقف سياسى مهم - لا يستطيع أن يتدقق استنادا للروايات المرفقة في الرومانسية ، وأنهما إذا كانا من اللازم احترام مبادئ معينة لكن تصح دراسة أى إنسان لرواية راسين بمجازه Bagazet . إذ ضيق الأثر هذا في مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التي تحاول إيديولوجية بيمينا أن تلصقها بالاتجاه المادى للنقد . فهل صحيح أن هذا النقد يطرح - كما يقولون - في عرضه للأدب الأدبية أسئلة لا تستقيم مع الحقيقة ؟ كان يقول بتراك أن يرفض ما وصف به من أنه روائى كاتوليكي ، ويقول عن نفسه إنه روائى وكاتوليكي معا . فهل هذا الواقع من الحقيقة في شيء ؟ الواقع أن ما يقرأ لپوراك يستطيع أن يتكلم من موقفه هذا ، إذ أن فكرة الحقيقة تردده كثيرا في أعماله الروائية ، في حين لا نلاحظها في أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية»

لبتراك ، أو «الرجوع ماكلر» لرولا ، أو «البحث من الزمن الضائع» لفروست ومن ثم نأته من الصعب ألا يقال إن موزيك لم يكن روائيا كاتوليكيًا في الوقت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد «روحيه إيكور» يجادل في أعماله البحث من حلول يوتوية ، على نحو ما يظهر في أحلام بطل روايته : «إن كان الزمان ...»

وعرض فروست للذين يربطون تأهيم للمذهب ديني معين ويبرهون في تغير الظروف الاجتماعية دون اللجوء لأسسالات المادية ، فلذلك لا يتفاد مع المولد ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد تأمل ناصح : «كما يقول فاليري . فانتباهه الشاعر يلازم أو للصير يكاسو أو العالم جوليوس - كورى إلى حزب ما لم يقلل من قيمة عطائهم وقد نصب بوليفر دون أن تكون أسبابنا واضحة . وقد أفضح أرابوسون مرارا عن إعجابها بارويس (للكلي الممتد) وكارويل للمسيح المتصعب) وسان جون بروس (البحر) . حتى بعد أن ارتكب سيلين أبغع أعماله (إيهان الحرب العالمية الثانية) ، لم يجرع أرابوسون عن المجاهرة بإعجابها بتراك «رسالة حتى نهاية الليل» . ومن ناحية أخرى نجد كتابا مثل سميرسون ، ينتهج نهجا متشعبا للتعلم ، ولكنه لا يحفل بالتقدير من قبل النقاد الأجانب ، وذلك لعدة اعتبارات أهمها : أن نهج كتاب أو إصلاحه أمر له دلالة ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن قيمته الأدبية هي التي تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويجب فروست هذا الموقف ، وطالب بتراك بهذا الأدب التجاري من جهة أنه يصل سمعة اجتماعية ، فليس الكتب ذات القيمة الأدبية هي التي تزود بالضرورة أكثر من غيرها .

ويطرح فروست متألا على ذلك ، قصة «فلاح من بارويس» التي كان جبل ما بعد الحرب العالمية الأولى بعدها عجزه البيوى ، إذ لم يزد تزوجها بعد ثلاثين عاما من صدورها عن ألف وخمسمائة نسخة ، وفي حين تعد «أسرار بارويس» لپويجن صو رواية لها مكانة في

١- التاريخ الاجتماعي ، وذلك بالنظر إلى الآمال التي أُسِمَتْ في خلفها .

٢- تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس رفضها .

٣- التاريخ الأدبى ، إذ أنها كانت ميبيا في إبداع فنكوز هوجو «البؤساء» ، وإبداع بتراك «عقبة الحظيات ويوسون» - كل ذلك

بالرغم من فقدان «أسرار بارويس» القيمة الأدبية .

ويخلص فروست إلى أن ألد أعداء التفاهم المتبادل هو الأفكار السبئية ، أو ما يسميه «الحرافة» : فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى في النقد - من ثم - من شأنه أن يثرى عطاءه للنقد . إنه لا يشجب محاولات الانفتاح بكل جديد في عالم الفكر ، فهناك نقاد ماديون يستخدمون منهج التحليل النفسي ، وآخرون يلجأون إلى المنهج البنى ، وهم - بهذا وذلك - يضيفون إلى ما لديهم معطيات العلوم الحديثة . فليس من الضروري إذن أن تتوافق في الاتجاهات التي تنطلق ما هو جدير بالتدقيق في كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف من الكوميون الفرنسية (تجرم البروليتاريا) هو المؤرخ الكاتوليكي هنري جيليان (أصول الكوميون) ، ويعتقد فروست أن أفضل صحن معاصر له كان فرانسوا موزيك ، ولم يكن صحيحا مستقلا مذهب للمذهب المادى . وكذلك يرى فروست أنه من المؤسف أن نجد أسيانا نوعا من القهر يتبع على الذين يميلون إلى اتجاهات مخالفة للاتجاهات للقررة ، وذلك ما أشارت إليه جريدة «الفرن» عندما توفى لويس فاكين بقولها : «لقد دفع غاييغين التزامه السياسي» . وكذلك لم يُشَرَّ الفيلسوفين أن أسير رحله إلى أى من أملاهم . ويجدير بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باهتمام فبب الروائيين الفرنسيين المعاصرين - أتفرضه سبيل - فضل ميوله للذهبية ، وأنه لم يتأخذ حقه من الاتجاه إلا عندما انضم إلى أكاديمية جرنكور . والأمل بعد ذلك كثيرة . وبدل فروست على أن الحزبية تسير على ملتاخ الأدبى - ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي ، فقد رأينا كتابا ماديين يتحمسون لبتراك الذى أعلن أنه مرادى للملكية والشرعية ، والذى أفضى المصالحات المادلة من مذهب (فيما بعد بعض صفات من «الثقافة ذات الميرون الذهبية» و «فاشيزكان» ، هذا في الوقت الذى نجد فيه إجمالا قد إستشاط غيظا من زولا ، على الرغم من أنه استهدف رسم لمحاكاة الاجتماعية لأسرة كادمة في عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نتساءل هل في تفضيل الطبيعة على الواقعية ما يعنى زولا من حيلة الإبهامى الأدبى ؟

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلنا الأمثال النقدية التي قدمها بول لاهروج ويروس وفرطيل وميتزان (بالرغم من موقف زولا من الكوميون والبنوك وإنتقريه الطليارية) ..

ولقد أراد فروست أن يدلل على أنه من الأمور الجدية في حق المذهب أو الفاد ، أن يربط أحكامه

تشغل تنسيق لأزمنة العلامات ، وذلك من شأنه أن يثرى الصورة المرئية للكتابة . وبين على القراءة من مختلف الاتجاهات .

وقد ذكر هيرلاند ، « اعتباراً على أن الأكتاف الحالية تعبر عن « رؤية للعالم » أن كلهم هذه الأشكال يربط بين تطور التصوير الحديث ، « حيث يلغى لاختفاء العمل كل أثر للمصدر الزمني » وتطور الحيز الأدبي الذي يحاول كسر تابع السياق والتعاقب الزمني لإيجاد كل عتق تاريخي . وذلك خلق عالم لأزمنة مشابه للخرافة . وهذا كله يمسك حالة عدم الاستقرار التي تزعج الإنسان المعاصر .

وقد كان لهذا الموقف صدى في الكتابات التي وصلت نفسها بأنها كتابات عشوائية ، (أو «الكتابات المبعثرة») والتي تبلورت فيها الرغبة في خلق لغة متحررة من القيود ، وذلك عن طريق اصراع ألفاظ أو تركيبات لحوية وأشكال كتابية غير مأفولة (مثل «ديسيه» هذا الاتجاه) . ولقد هذه الكتابات للفرقة في الرمزية كأنها تتعامل مع العلامة . لا من أجل المعنى المحرف أو المقصود ، بل من أجل خلق حيز تحفظ فيه اللغة بالعالم المحسوس . وقد نصيف هنا أنه لا ينهي رفض هذا الاتجاه بحجة العموض ؛ لأنه في الواقع ليس إلا مجازاً ، علاقته الجامعة بين المفقول منه والمفقول إليه هي الحالة النفسية الواحدة في كل .

الموسيقى ، وإن العلامات اللغوية تستطيع - بوصفها علامات احصائية - وصف ما هو زمني وركائز

وقد ذهب تودوروف في مقال له بعنوان «الدخول إلى الرمزي» إلى أن هناك بعداً لغوياً قد أغفله ليسنج ، ألا وهو البعد «الكتابي» . واستناداً إلى أعمال لـ «لورينوار» هان ، الذي يبدأ أول محاولة كتابية رمزا للرغبة في تحقيق الإيضاح وتصويرا لتجريد ما ، فإن تودوروف يفترض أن العلامة والرمز ميدان جردان يستحقان في اللغة اللغوية والصورة الكتابية ، ولكنها بوسمها أن يبادلا الأماكن « فالكتابة تضع المرز والمكاني في خدمة العلامة . وقد أشار «بلفنيس» إلى ذلك ، وذهب «كوكية» إلى أن نظام اللفظ عطف عن نظام الكتابة ، وأنتا نمر من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات ، من شأنها أن تجعلنا نعتقد - على عكس ما قيل - أن مبدأ التجربة اللغوية تختلف عن مبدأ التجربة الكتابية . فالكتابة ليست تصويراً للكلام ، ولكنها تحويل له ؛ وهي في النهاية وسيلة اللسان للترجمة عن نفسه ، ومن ثم فإنها علامة على الكلمة للمفردة رأى محاولة لربطها بعلامة .) ويعبر هورا اللغة ، الألف والرقص ، عن الصور التي هي حيز يحمل معنى ، يربط بين المدلول الظاهري والمدلول الواقعي ، ويقوؤس - نتيجة لذلك - تابع السياق . فنجد أن الصفحة - أحيانا -

الطدية عوائف سياسية معينة ، فهو ينادى بنيل تلك الخرافات . والالتزام بالواقع المطروح على الفكر ، ألا وهو العمل الأدبي في جوهري . وبذلك تنحصر الدراسات الأدبية من مقومات كثيرة تنقل من قبعة عشوائية . ولا يسمتا - كما يقول فرومستر - إلا أن نقل في مستقبل أفضل للنقد ، من ثم في مستقبل أفضل للإنسان .

٣ - بعد نص ليسنج «لا تكون» من أهم النصوص النظرية في النقد الأدبي . وقد قام جوزيف هيرلاند بتحليله في مجلة نظرية الإبداع « تحت عنوان «الشكل للمكاني في الأدب المعاصر» . ويرى ليسنج أن قوانين الإدراك الإنسانية والطبيعية الحسية لوسيلة التعبير من شأنها تحديد الأشكال الفنية ؛ فحين لا تنقل اللمسة مثلاً تلقى القصيدة ، والمكسك صحيح . وما أن العلامات المستخدمة في التصوير الشعرية (أو حركانية) ؛ فإن اللمسة - من حيث إنها تشغل حيزاً ما - لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس الطريقة ؛ في حين أن الشعر - من حيث هو فن الأشخاص التي تتتابع في الزمن - يصور عن طريق التعاقب السردى ما هو متتابع في الزمن . ومن ثم فإن ليسنج يرفض الشعر الوصفي ، وكل محاولة لبناء نظرية في الأدب تأخذ المكان في الاعتبار . وقد انتقد هوردره ذلك بقوله إنه الشعر ليس فنا سامياً ، على عكس

فصول

مجلة النقد الأدبي

« يسعدنا أن نتلقى من السادة القراء ملاحظاتهم على المحلة من حيث مادتها وإخراجها ، وما يعين لهم من مقترحات تساعد على تطويرها نحو الأفضل .

(التحرير)



البنك العربي الأفريقي الدولي

مفتاح إلى أسواق العالم



أصبحت البنوك وسيلة لتحقيق الأحلام عندما ترغب
في اتمام مشروعاتك وصفقاتك بنجاح فانت في حاجة إلى
بنك مثل

- البنك العربي الأفريقي الدولي
- خدمات متطورة تقابل رغباتك المتجددة
- مستشاري البنك يقدمون لك أفكارهم لترشيد
- قراراتك الاستثمارية والتجارية والصناعية

المركز الرئيسي : القاهرة وكالات ومكاتب للبنك في
 بيروت - عمان - الخرطوم
 الإسكندرية - ليبيا
 بنغازي - البحرين - الكويت - القاهرة - الخرطوم
 بنغازي - عمان - الكويت - القاهرة - الخرطوم
 بنغازي - عمان - الكويت - القاهرة - الخرطوم

الرسائل الجامعية

■ عن العملية الإبداعية في القصة القصيرة

إعداد : شاكر عبد الحميد سليمان

مقدمة :

يتعامل الإنسان عموماً مع البيئات المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات نمية عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنية ودافعية ، مزاجية وإدراكية ، إنعكاسية وتراكمية مؤجلة . إبداعية ولا إبداعية ، متروكة ومتصرعة ، بطيئة وسهلة ، قليلة الأبعاد أو متعددة الأبعاد ، فالسلوك الانساني هو سلسلة من العمليات المعقدة والمتعددة والمتغيرة الأغراض والوسائل والشعائد ، وإذا تمحور مفهوم العملية من أن يكون مرتبطاً بطريقة معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا - كما يذكر زيجلر zigler أن تعرف علم النفس بأنه العلم الذي يدرس التغير في السلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هي فعل أو نشاط إرادي أو لا إرادي يقوم به الإنسان أو يحدث بداخله ، ويعتبر عليه حدوث تغير أو تحول في شكل ومضمون الجانب الذي تحدث فيه العملية أو تحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التغير ملحظاً أو غير ملحظ . وفي الحالة الأخيرة يمكن الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية للاحاطة ، أو يقررها لنا الإنسان الذي تحدث بداخله هذه العمليات . وعلمية الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية في ميدان الإبداع عموماً ، كما أن دراسة عملية الإبداع هي من الأمور التي كان يجب أن يوليها علماء النفس اهتماماً خاصاً . ولقد اتجهت جهود العلماء إلى مجالات أخرى في الإبداع كالقدرات والامكانيات والاستعدادات . الإبداعية ، وكذلك السمات الشخصية للمبدعين وكيفية تربيتهم وغو قدراتهم الإبداعية ، وأخذت عملية الإبداع بدرجة ما رغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الإبداع هي البعد

الدينامي للنشاط والعمل والموجه خلال الإبداع ولولاها لظلت الامكانيات الإبداعية الكامنة لدى المبدع في حالة كمون واسترخاء أو تضلل نسي ، وربما طُرأت عليها وهي في هذه الحالات التكتلات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها من خلال العمليات الإبداعية .

ورغم هذه الأهمية التي تفرس نفسها لعملية الإبداع عموماً فإن هناك ندرة واضحة في البحوث السيكولوجية المتعلقة بها عموماً وقد اتضح من فحص المخلصات السيكولوجية في السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلاً ، أن نسبة بحوث العملية الإبداعية هي ١٠ر١٪ فقط مجموع البحوث النفسية للإبداع . وقد أكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضاً خلال الخمس وعشرين عاماً السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التي ذكرناها نسبة ضئيلة دون شك ، لا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث - على غائتها تكن بالاشارة العامة أو غير المتصلة للعمليات المختلفة التي تتضمنها العملية الإبداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات وتهمل الجوانب الأخرى . هنا عن عملية الإبداع عموماً ، أما عملية الإبداع في القصة القصيرة فقد اتضح أن الاهتمام الذي لاقته كان أشد وأكثر وضوحاً فلم نرَ خلال فحصنا لآثار السيكولوجي الحديث والمفكرم على أية اشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الإبداع واستمروها في القصة القصيرة ، هذا رغم ما اكتسبه القصة القصيرة من ذور ومكانة جعلها من أهم ملاحق الانجاز الادبي في عصرنا الحالي . ومن ثم فقد كان من

الضروري القيام بهذا البحث الذي نعرض له باختصار شديد في هذه الصفحات .

١ - البنية أو الكتاب

اشترك في هذا البحث أكثر من خمسين كاتباً لشروطنا ألا يقل الانتاج للشور لأي منهم عن عشر قصص قصيرة ، كما اشترطنا ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأي كاتب أكثر من سنتين ، وقد ترتب على ذلك أن تضمنت هيئة البحث الكتاب التالية اصلازم وهي مرتبة وفقاً للسر :

- ١ - نجيب محفوظ
- ٢ - يوسف الشاروي
- ٣ - أمين ريان
- ٤ - سعد حامد
- ٥ - سليمان فياض
- ٦ - محمد صديق
- ٧ - محمد كمال محمد
- ٨ - عبد الغفار مكارى
- ٩ - أليف رافت
- ١٠ - احمد نوح
- ١١ - نادر شريف
- ١٢ - هدى جاد
- ١٣ - كثر عبد النام
- ١٤ - لوسى يقوب

نتائج المقابلات وتحليل المضمون. والعمليات التي وجه إليها الاهتمام هنا هي :

١- عملية الإعداد الأول أو تكوين الاطار وهنا أكد الكتاب أهمية الإعداد الجيد والمران المستمر والجلد المتيف في التدريب واكتساب المهارات اللازمة كي يصير المرء مبدعا وقادرا على تشكيل أفكاره على هيئة قصص قصيرة. وقد تحدثت عمليات اقتداء من الكتاب بمن سبقوهم. لكنه اقتداء واع متصور. يتم بطريقة انتقائية. ويتجاوزه الكاتب من أجل تطوير نفسه فيها.

٢- عمليات المراقبة والانقطاع : وهي تلك العمليات الابداعية الواحية التي يقوم بها المبدع للملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءا من الطبيعة وفردا من الناس، وأيضاً العمليات التي يتم الوصول من خلالها إلى المثير أو المحرك الذي يمكن أن تتبلور حوله القصة. وهنا نتضح لنا أن أي موضوع من موضوعات الحياة، وأي مثير من مثيراتها، وأي فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة، التي نتضح أيضاً بالإضافة إلى ذلك هو أن هناك موضوعات آتية لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه فرضاً.

٣- العمليات الابداعية الدافعية : وقد اتضح وجود دافع ابداعي عام لدى جميع الكتاب، كما أن هناك دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة.

٤- عمليات الإعداد الثاني أو العمليات التنظيمية الخاصة ببنية النماذج النصي والبيهي المناسب لتسهيل عملية الكتابة : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات العزلة، والتدخين، وسماع الموسيقى، والقيلام بتشاطعات مختلفة تختلف باختلاف الحالة النفسية.. الخ.

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب الذين اشتركوا في هذه الدراسة أهمية عمليات :

٥- التركيز : وهي العملية الابداعية التي يقوم بها المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والدافعية والوجدانية، وهي عملية موجبة نحو هدف ما ومتواصلة رغم العقبات والمشقات.

٦- عمليات الدوران حول الأفكار والانتقار منها من أجل توضيحها واكتمالها وتجاوز مرحلة الغموض فيها.

٤٤- محمد خليل

٤٥- براء الخطيب

٤٦- مرمي مذكور

٤٧- حسن الحناوي

٤٨- عبده جبير

٤٩- رفق بدوي

٥٠- يوسف أبو رية.

١٥- عبد العال الحامصي

١٦- فوزي البارودي

١٧- عبد الفتاح رزق

١٨- محمد الجمل

١٩- جميل عطية ابراهيم

٢٠- إحسان كمال

٢١- نبيل عبد الحميد

٢٢- مجيد طوبيا

٢٣- محمد مستجاب

٢٤- ابراهيم أصلان

٢٥- فؤاد حجازي

٢٦- أني القسوق

٢٧- عبد الغني داود

٢٨- احمد الشيخ

٢٩- عبد الوهاب الأمرواني

٣٠- صلاح ابراهيم عبد السيد

٣١- محمد الشريف

٣٢- محمد الراوي

٣٣- سعيد سالم

٣٤- شمس الدين موسى

٣٥- محمود عبد الوهاب

٣٦- يوسف القعيد

٣٧- فؤاد قنديل

٣٨- الحماقي لنشواوي

٣٩- محمد جابر غريب

٤٠- جمعه محمد جمعه

٤١- جمال الطياني

٤٢- مصطفى عبد الوهاب

٤٣- ابراهيم عبد الحميد

وقد اشترك في هذه الدراسة أيضاً بالإضافة إلى الكتاب السابقين كتاب آخرون هم عبد الرحمن فهمي، وإبراهيم عبد العاطي، وزهير الشايب، ورسّمت الكيلاني، وفخرى فايد، وصبي الجبار وذلك في مراحل مختلفة من هذا البحث، والجدير بالذكر أن هذه البينة تتضمن كتاباً من مختلف التسويات الابداعية والامجاهات الفنية والابداعية. وقد حاولنا أن نصل من خلالها إلى تحليل شامل للعملية الابداعية في مظاهرها المختلفة، سواء كانت في لغة تأليفها، أو في بداية تشكيلها، أو فنها وكشفها من نفسها

٢- الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هي الاستخبار الذي تكون من ٤٥٩ مژالا حاولت أن تغطي الجوانب المختلفة للعملية الابداعية. وقد نكّز الاستخبار بعد إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفي لمضمون كثير من الوثائق والنصوص السيكلوجية والفنية، مما أدى إلى بروز ستة عشر جانباً مختلفاً، ورأى أنها تشكل العملية الابداعية وتؤدي إليها في مفهومها الشامل. وتعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء عرضنا للتأليف.

استخدم - بالإضافة إلى الاستخبار - أسلوب الاستيوار، أو لثقافة الشخصية مع الكتاب : جمال الطياني، ومجيد طوبيا، وعبده جبير، وبراء الخطيب، كما استخدم تحليل المضمون أيضاً في تحليل مضمون الاستبانات ونصوص أخرى.

٣- النتائج

بعد إجراء العمليات الاحصائية المناسبة على استبانات الكتاب فضعنا أن تعرض للنتائج في قسمين كبين الأول سمياه بالعمليات أو التحليل وهذا عرضنا فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالمتغيرات المختلفة المتضمنة في الاستخبار، وأيضاً بعض ما ظهر من

ذات الدلالة، آدمية كانت أو غير آدمية، إلى موضوعات مناسبة للكتابة، لكن التطورات التي تطرأ على الابتكار منذ ظهور حركاتها أو مثلياتها أو بدورها وحتى تشكلها في قالب فني نهائي هي أمر في غاية التعقيد إن القصص لا يتعامل مع الأفكار والاحساسات والحواس والصور تاملًا مباشرًا، أو كما هي عليه، بل لابد له من تنظيمها وإعادة تنظيمها إدراكيا حتى يكشف ما تتضمنه من دلالات ومعان، ثم يمكنه بعد ذلك أن يضيف إليها أبعاد جديدة من واقع تشكلاتها في وعيه إن الشظايا الدرامية المتناثرة، تلك التي تبدو غير مترابطة للوهلة الأولى، تتحول من خلال البديع إلى كل متكامل، موحده منظم، له تيسية الفنية، وله مغزاه، فالإبداع في أساسه هو تنظيم جديد، مناسب، وحيثق التأثير.

● هوامش البحث

- (١) حنوره (مصري عبد الحميد) الآسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة أشراف الأستاذ الدكتور مصطفى صوف، ١٩٧٣.
- (٢) صوف (مصطفى) الآسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاعرة، دار للطوف، ١٩٧٠.
- Zigler, L. *Miathoretical issues in developmental psychology*.
In: *Theories in Contemporary psychology*, ed. by M. Marx, New York: MacMillan, 1963.

العمليات الإبداعية، ملتقظا أثناء ذلك العديد من التشتيات والمعلومات والمعاديات.

٢- العامل الاجتماعي للإبداع : ويظهر الإبداع هنا على أنه عملية تفاعلية معقدة تتم بين البديع وواقعة الاجتماعي، فالإبداع يبدو كأنما هو في أساسه عملية توجع تتم بطريقة واعية من الفرد البديع إلى الجماعة أو الجماعات المستقبل له ولا نتاجه، فهو يستوحيا أفكاره ويبدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا، ثم يبعثها إليها ليؤثر فيها، فالإبداع يرد من أجل الجماعة (٦)

٣- عامل التركيز الإبداعي : وهو العامل أو المكون الثالث والآخر وهو يختلف عن عملية التركيز في كونه أكثر شمولاً وعمومية، فهو يضمها هي وغيرها. ويتعلق هذا العامل أساساً بالجوانب الدافعية والزاجية والوظيفية الداخلية للبديع، وهي التي تكون- إذا ما أضفنا إليها الجوانب الإدراكية- اللتاج السائد للإبداع عموماً. ووظيفية الإبداع كما ظهرت على هذا العامل ليست عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط، بل هي كل ما سبق في مكون واحد. ويمكن النظر إلى هذا العامل بطريقة أخرى باعتباره يضم كل الميقات والصعاب والعراقيل التي ير بها البديع ويحاول أن يتخطاها سواء كانت نفسية أو بيئية. وتعد عملية التركيز هي إحدى الوسائل التي يحاول البديع من طريقها التغلغل إلى اعماق الأشياء وتحطيل الميقات المتصلة بها، للوصول إلى أنسب بادرة ممكنة للعمل الفني. وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل منفصلة أو مستقلة بل هي عوامل مركبة، متفاعلة، متزاجية، خلال كل عمليات الإبداع، التي يمتد فيها للبديع بعمليات الخيال والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية، إن إبداع القصة القصيرة مثله مثل كل إبداعات الإنسان عمل مجهد وشاق ويتطلب إلى عديد من الخبرات والمهارات والتفردات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سمكاته وحركاته واستيعابه وتحطها، ومعالجتها داخلياً، ومحاولة وتقصير، إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفني فيها. وعن طريق الضبط الدقيق للزاوية التي سيتم التقاط مادة العمل وهادياته وأفكاره من خلالها، ثم نقيله ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفق إبداع القصة القصيرة يمكن أن نحصل الكلمة المادية التي صحت اتفاقاً، والنظرة الزائرة بالعالم في عين الكاتب الأدبية أو غير الأدبية، والاصوات

٧- عمليات الطلق اللهي أو الصموات الذهبية والزاجية والدافعية التي توجع التفكير الإبداعي.

٨- عمليات الاسترخاء أو الابتعاد الموقت عن التفكير في موضوع القصة

٩- عمليات البثاق الأفكار وكيفية وضوحها وإكتناها

١٠- العمليات التنظيمية التي تتم عقب اكتال الفكرة وامتلاء الكاتب بها

١١- عمليات التصفية أو تحقيق الفكرة وتحريتها إلى الشكل المادى المحسوس بحيث تصبح قابلة للادراك السمي أو البصري بواسطة البديع أو بواسطة الآخرين

١٢- عمليات التقييم الذاتي التي يقوم بها البديع لجوانب عمله المختلفة.

١٣- عمليات التعديل وهي تلك التعديرات العقلية، أو الكبيرة، في فكرة القصة أو شكلها، أو في كل منها، والتي تحدث بعد تقييم القصة.

١٤- حالة السيطرة، وهي الحالة المزاجية التي يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن البديع بين وعية بما عليه العمل أثناء كتابته من تصور ونقص ووعي بما يجب أن يكون عليه في المستقبل.

١٥- العمليات اللا إرادية أو نشاطات الجهاز العصبي. للسقل والقدد الصماء وحالة الإستدارة أو الدافعية العامة.

١٦- العمليات الاجتماعية وخاصة ما يتعلق منها ببلاقة البديع بالجماعة أو الجماعات السيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالنقاد والقراء وغيرهم.

هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثاني فيشتمل على النتائج التي استخلصت بعد تطبيق اسلوب التحليل العامل الذي يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والصخم من الاستجابات في عديد قليل وتختصر من الإبداع أو المكونات. وقد ظهر لنا أن هناك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسية تساهم في عملية الإبداع في القصة القصيرة ويمكن تصورها أنها تصدق على عمليات الإبداع في الفنون الأخرى، وهذه العوامل هي:

١- عامل التنظيم الإبداعي للمفردات : فالإبداع كما يظهر هذا العامل يبدو أنه محاولة من البديع لتنظيم العالم أو الواقع للمدرك، فهو يشترك من فرض الأشياء والمفردات وعدم مناسبتها إلى تكامل الانتمية وتناسبا وجودتها وأصالتها، ماراً خلال ذلك بعديد من

المبارزة في مسرحه ، فتناول الأسرة بين التورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية ، أخيراً الأسرة بين النغمة والقذالية ، وذلك من خلال تحليل متعصب لمسرحيات نعيان عاشور الست السابقة .

وفي الباب الأخير من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نعيان عاشور الاجتماعي والسياسي ، عارضاً للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نعيان عاشور والمسرح المصري المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية في مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا يتنسى إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من أنه أكثر ميلاً إلى الاتجاه الأول . حل أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يجد دليلاً على نعيان عاشور وإيمانيه الخلق والإبداع ، أو تقرير حسيات الصراع الدرامي في العمل . ذلك أن نعيان عاشور حينما جالغ الصراع الطبقي ، فإنه يلوذ بركته بوصفه تجسيداً حياً وملموساً للصراع المرتبط بموجر الإنسانية نفسها ، لأن الوجود الحق للبشر ، هو صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابهاً من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقي أو الاقتصادي أم لا . وبالرسالة كما أثبتت محاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا يتنصص من قيمة ما بذل فيها من جهد موفق ذلك الباب الذي لاحظته على المقدمة والباب الأول ، فيها ، وهذا أمر مهم ، لم يقوموا على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى في الدراسة التالية .

ومن المسرح إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث تلح على رسالة الماجستير لتقديمها الباحث السعيد حامد السيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها « أحمد رامى ، حياته وشعره » بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الحويق ودأبى من الشعراء الذين يكثر الحديث

حولهم دائماً ، لا يصفته شاعراً فحسب بل بصفته صاحب أشهر ترجمة لرباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأجنبية فضلاً عن كونه أشهر كاتب أغاني ذاق حبيته في هذا القرن .

من هذا المنطلق نحن نعمل عام بعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواقف والأبعاد ، فلا يكتفى بتقديم رامى الشاعر فحسب ، بل رامى المترجم وكاتب الأغاني المرموق كذلك . هذه قصتيه ، والقضية الأخرى أن الباحث لابد أن يكون لديه أكثر من منجز للوفاء بمجابهة هذه الدراسة للتصديع الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والأجحاف استخدام نفس للمبار الذي يحكم وفقاً له على التفصائل التي أبدعها رامى ، في الحكم على مترجاه من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

رسائل عن الأدب

شاء أنس الوجود

فصول . ونظرة واحدة إلى كم المراجع التاريخية والسياسية التي استعملها الباحث وتوحيها ، تكفى للتدليل ببساطة على ما أقول ، وكان أجدر ليبحث والباحث مما ، أن يكتفى بإشارات مقتضبة إلى طبيعة التزكية الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري ، بدلا من هذه الدراسة التحليلية في هيكل الجميع .

الباب الأول من الرسالة ينقسم إلى ثلاثة فصول ، وهو يتم في مجمله بشرح معالم شخصية نعيان عاشور وأهماته المسرحية لإثباتاً في الاعتبار أن الباحث استغرقه جزائيات من حياة نعيان عاشور وأسرتهم وحرائر الوراثة لديه ، وأنه أهم يرسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة ووظيفة ، في فصلين كاملين (كان من الممكن اختصارها أيضاً في فئات سريعة وموجزة في نفس الوقت) فمرقنا أن الجزء الأكثر أهمية في هذا الباب الوجودي أيضاً ، هو الفصل الثالث منه ، فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نعيان عاشور من معطيات العصر في مصر ، وعرض فيه ليست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهي للمسرحيات التي تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة ويوضح قوى ، وهي : المفاهيم ، والانس إلى تحت ، والتانس إلى فوق ، وحيلة الدوغرى ، وصفت الحرم ، ورجع للمدايح .

الباب الثاني يمثل محاولة لتبج الصراع الطبقي ، وصراع الأجيال ، في مسرحيات نعيان عاشور ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، فرسى في الأول منها التروا الاجتماعي ، وفي الفصل الثاني تعرض لدراسة الإنسان والبيئة في مسرح نعيان عاشور من خلال تحليله لأولى مسرحيات الكاتب « المفاهيم » تحليلاً مفصلاً ، باعتبارها محطة ليداية حياة الكاتب الفنية ؛ فيها - كما يقول الباحث - البذور الأولى للأفكار والاجتماعات الفنية التي تطورت في مسرحياته التالية .

الباب الثالث عرض للأسرة في مسرح نعيان عاشور ، باعتبارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية

لا ينكر أحد الدور الطليعي لنعيان عاشور في المسرح المرقى في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فهو يتنسى إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الزيادة بعد توقيع الحكم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ما كتب عن نعيان عاشور ، سواء من الناحية النقدية أو للدراسية قليل ، ولا يتناش مسرح نعيان عاشور من جوانبه كافة . فهو في أكثره خطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لأخر ، كلما عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شاشة التلفزيون ، هذا إذا استتبنا الدراسات القصيرة التي قدمها بعض طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية منه .

والرسالة التي أعرضها الآن ، محاولة جادة للإسكاف بأهم خصائص مسرح نعيان عاشور الاجتماعي في جوانبه الأخرى بالذات ، وهي الخصائص التي نقتل في الصراع الطبقي والخصائص الفنية والدافع الاقتصادي ، الرسالة لقدمها الباحث محمد مازك للمصروف على درجة الماجستير من كلية البات جامعة عين شمس ، وأشراف عليها الدكتور على الحنبدي ، وعنوانها « قضايا الأسرة المصرية في مسرحيات نعيان عاشور » .

تقع هذه الرسالة في أربعة أبواب ، يقيها تمهيد طويل بالقياس إلى مجموع صفحاتها الرسالة ، يقع فيها يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصري في الفترة ما بين ١٩٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكي تعرف الدراسة موقع مسرحيات نعيان عاشور من التيار والمجتمع الاجتماعي .

والتمهيد في حد ذاته طويل جداً ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه لم يقدم جديداً من ناحية ما نعرفه من معلومات من هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارئ قد يبدأ إلى حذف هذا الحكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من

إدراك الباحث قيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية في العمل الأدبي ، أوقعه في أخطاء مشابهة بالنسبة للصورة والوسيط ، فحكم على بعض الصور بالتناقض في أوجه الشيء ، وبالطبيعة والناشئة ، واتزن على وصف صور رامي ، ومطعمها جيد حتا إلى نفس المنطق القديم في نقد الشعر .

أما الكلام عن الموسيقى في شعر رامي فلم يقدم فيه الباحث جديدا سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان عليلية وأخرى خرجت متفرقة على الحليل ، خاصة أغاني الشاعر . بهذا الشكل تكرر الرسالة قد تناولت حياة رامي بصفة متسقة قليلا رأيا ، أما فيما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تستطع الباحثة رؤيته وطابعه اللطيف الذي انتقله ، على الرغم مما بذل من جهد لكي يقدم لنا دراسة فنية ناجحة وغنية ، هذا فضلا عن أن خاتمات رامي لم تحظ بها ، تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تغطي بها ، جبالا ولغيا ، بما في ذلك الجزء النثوي على التنبيد من خصوصيته ، تكشف عن مهارة رامي في المروعة بين القصبي والعامية بنسب الانحدار .

ومن الشعر تنطلق إلى القصة والرواية في رسائل ، واحدة منها للكرواءة قلميها الباحث حلمي محمد بندي خاتمة القافرة ، عن الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، وإلغراف الأساطير المذكور جيد المحسن عبد بنو .

ففي ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن توضح لمناخ الاتجاه الواقعي في الرواية العربية ، بوصفه اتجاهًا أدبيًا وقد في مصر منذ مدة ليست بالقصيرة ، كما يقول الباحث . وقد اختار الدارس عنوانا لبحثه «الاتجاه الواقعي» بدلا من كلمة الواقعية ، ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية في الأدب العربي الحديث ظهورا شموليا مرتبطا بمرحلة بعينها من مراحل تطور النتاج الفكري في عمومه ، ولم تترك حشدا من المفاهيم في تمثيل مهيمنة بحيث تغطي ككل إطارا واضحا لمفهوم الواقعية كمدخل في أي أدبي ، وإنما كان الثالب على النتاج الروائي المصري في بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية على درجات متفاوتة في فهمه واستيعابه وتحملة .

وقد حصرت هذه الدراسة مدة البحث بين أوائل القرن التاسع عشر وظهور أشهر أجزاء ثلاثة ليجب محفوظ سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدأت تتسمحتي أكثر شيء الواقعية . وقد استبعد الباحثة الرواية التاريخية جملة وتفصيلا من حياها ، لأنه يرى أن هذا اللون الأدبي لا يخرج من دائرة تطبع التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه المعالجة . وقد اختار ما

أثناء دراسته ، وتوسع في ذلك توسعا ربما كان جلاله أماكن أخرى غير الرسالة العلمية .

الباب الثالث : تناول الباحث نظرية الشعر عند رامي فأثبت أن رامي شاعر وروائي في فهمه العملية الشعر والإبداع ، مقدما الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول رامي مخرجا ، وانتهى من بحثه في هذا الموضوع إلى أن الذين أصبحوا يترجمون رامي مثل الذين هاجموا - لم يصفوه ، قد أصفوه أو سلوه والصورة والوسيط في شعره . وكانت دراسة هذه العناصر عملا أساسيا في أي دراسة فنية ، فقد كان المراجع أن يحلل التقليل الكبير في الرسالة . لكن الباحث قصر فيها على ما يقرب من ٥٨ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريبا . صحيح أن البعيرة ليست بالكم ، لكن ما حدث في هذا الباب يدل على أن الباحث شغلته حقائق حياة رامي ، على حساب الدراسة الفنية لشعره . ونظرة واحدة إلى طبيعة التقليل الذي تترج به الكتاب لتحليل أعمال رامي تكفي للتدليل على أنه لم يكن ليعتمد في ذلك ، فقد استخدم ذلك المنهج التقليدي في تحليل الشعر ، الذي يرى أن القصيدة تنامي حاصل مجموع الكلمات الثرية التي استخدمت في إبداعها ، وينسب أبسط الأشياء ، وهو أن دور اللغة في الشعر يختلف كل الاختلاف في دورها في النثر ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها في الفكرية الشعرية إيعادات مختلفة عنها في السياق النثري . ومن هنا فقد عاب الباحث على رامي بعض الظواهر التي يراها أي باحث ملم بفهم أكثر موضوعية لدور اللغة المبدع في الشعر حادية ، بل نال عنها من مبالغ عبثية الشاعر في الأداء ، يقول الباحث مثلا في ص ٢٤٨ :

وإن إذا فككت ذلك الشعر وحصنته هذه الكلمات متجاوزة لسوف نطال ذات إيعادات غلظة ، وأبعاد نفسية غنية ، وهذا يعني ببساطة أن هذه الكلمات تظل عسطة إيعاداتها الغلظة ، وأبعادها النفسية الغنية ، حتى بعد عملية التفكير ، وكان هذا عند المبرد عملية تركيب لخرافات متنازلة على وزن موسيقي معين . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكشف علاقات الحذل والحمار والتشليل والصراع الرقيق والعنف أحيانا بين الألفاظ ، ولم ير أي خصوصية للغة الشعر ، ولذلك تحيط في مجموعة من الظواهر الفنية بعضها باليمن تارة ، ثم يوضح - تارة أخرى - أنها متنافرة أو غريبة في تركيبها مثلا ، ويرود مجموعة من الألفاظ للتدليل على ذلك ، وضم

والنباي ، الذي تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة القصبي ، فلا يقل مثلا أن يوضع كل هذا النشاط القصبي في إطار واحد ، وأن ينظر إليه من نفس المنظور

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة أبواب ، ، يسبقها - كالمادة - تمهيد ، ركز فيه الباحث على التجديد في الشعر العربي ، بدءا من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبولو ذات الطابع الرومانسي ، ونهاية بالدراسة الجديدة المثارة على موسيق الشعر العربي القديم ، التي زلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجبر الشعر الذي صاحب رامي وموقعه في بعد من هذه الاتجاهات .

الباب الأول : يبدأ بتقديم حياة رامي ، في مولده ونشأته ودراسته في مصر ثم فرنسا ، وحياته الوطنية ، وتلقاه بالشعراء الكبار مثل حافظ وطوفى وطران ، منبها بملاماته الشخصية بأم كلثوم ، مركزا النظر في كل ذلك على ماله علاقة بالشخصية الشعرية لرامى كما يقول الباحث . ثم يتعرض الباحث بعد ذلك لقنون الشعر عند رامي ، مستعرضا دواوينه المختلفة وطبعاتها ، ثم يقوم بدراسة وصفية لقنون الشعر عند ، وقد حصرها في الغزل والوصف والفراء والوطنية والمدح .

وقد أفاض الباحث في الحديث عن رامي والحب ، ورواي المرأة ، ثم تحدث بإضافة أيضا عن العلاقة التي ربطت رامي وأم كلثوم شارحا «أهداف رامي» من هذا الحب ، وهي أن يبعد إلى الأذهان الحب المأزى القديم ، وأن يعيش تجربة ملتهبة الماطقة ، تيمم على الإبداع الفني الرفيع . ثم ينبري الباحث للتلطع عن رامي مؤكدا عدم تناككه في شعره ، وأن الصفات في الحب غير الضعف في الشعر . واعتقد ذو ، بالحديث عن العلاقة الحميمة بين رامي والطبيعة ، ثم تناول واه رامي وعال بعض مقاهمه التي توشح على الشاعر .

وقبل أن نتغل إلى الباب الثالث من الرسالة أحب أن أقت رفقة سريعة مع الباب الثاني ، لكي أوضح أن الباحث شغل نفسه بما هو مفيد وما هو غير مفيد بالنسبة لدراسته ، وقد توسع في سرد معلومات وسعائق شخصية وهو شخصي ربما لا تحت ضرورة عطرية للموضوع . ولم أننا حلفنا كثيرا من هذه الحقائق لا شعريا بقصد كيان الرسالة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث عن رامي والحب ، ورواي المرأة ، ويكلمة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مسطحة له استنتاجية عاطفية إن صح هذا الوصف ، حين جعل لرواي أهدافا من وراء علاقته الفرامية الجدة المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التي لا ، ف كيف اتزن إليها في

اختار من قصص طبقاً لمظهر شخصي، ولم يحدد كما يقول - ما يدعيه أصحاب الأبحاث الأدبية من القول بواقعية بعض أهلهم أو وحيثياتها. ويأخذ الباحث في وضع عدة تصورات من مفهوم الواقعية بأبحاثه المختلفة بدءاً من المفهوم العام للواقعية، ثم الواقعية الفنية، وأيضاً الواقعية الاشتراكية.

يُعدّ هذا المقدمة الباب الأول من الرسالة وفيه يبيّن الباحث الأحوال والظروف الاجتماعية والسياسية التي مهدت للواقعية في مصر، وقد أُرِخ للبداية الحقيقية للشعب الواقعي في الأدب الحديث بمحدث حبيب بن هشام للمعولسي، وإلى زادي المحدث محمد لطفى جمعة، فكتبها وأتمها الكتابان إلى الكشف عن معاني الحقيقة الاجتماعية بهدف الإصلاح.

ويُتمّ الباحث بابه الأول بإخديث عن التحولات التي طرأت على القصة لتنتقل من الرومانسية إلى الواقعية. وقد مثل لذلك بوجود محاولات واقعية تنمّج بالرومانسية، مثل زينب وعودة الفرج وسارة وإبراهيم الكاتب. ويخصّص الباحث الباب الثاني للمحدثين عن الواقعية الفنية في الرواية العربية، فيوضح أن مزاج العصر في تلك الحقبة يشترط بتطور السمات الأدبية الإيجابية ونجاحها، وأن فن الرواية لم يقد استقر وأخذها. ويرى الباحث أن محمد فريد أبو حديد في «أنا والشعب» يحاول استخدام الواقعية الفنية، وأن يبريانت تالاب في الأرقام للحكيم، محاولة ذكية للوقوف على مساوئ الطبيعة الاجتماعية. وقد تطور المضمون المتدني بهذا ذلك على يد حبيب محفوظ في القاهرة الجديدة، وعنان الخليل، وزقاق اللقي، والسراب، وبداية ونهاية، لأنها تعكس الواقع الاجتماعي لمصر بين الحربين. وتصل الواقعية الفنية إلى أقصى درجات التطور عند حبيب محفوظ في ثلاثيته، التي يراها الباحث مجلّة لخاصة بحرية حبيب محفوظ في فن الرواية، ذلك أنها حاولت لاكتشاف المؤثرات السلبية في الحياة المصرية. ولما يظهر بوضوح الواقع للتطور من خلال الأحداث التي قامت بها نخاليج بشرية واضحة المعالم والأبعاد، مستخدمة لغة حية ومغايلة مع البيئة الاجتماعية للمحدث.

وفي الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية، التي يرى أن قصة الأرض لعبد الرحمن الشراوي تمثل النموذج المشرق لها. وفي معاشية كاملة لكفاح الفلاحين في الريف، وهي مظهر واضح للظلم الاجتماعي، وإن كان اتجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور في رأى الكاتب وتبلور تبلوراً واضحاً بهذا ذلك في قصة أيام الظفيرة لإبراهيم عبد الحليم. ويغض النظر على أنه يختلف مع الباحث من نقاط البحث، بدءاً من وجهة نظره في تحديد الحقبة الزمنية التي استعرض فيها الاتجاه الواقعي، ثم استخلاص

للمعيار الدقيق الذي اختار على أساسه الروايات التي قام بتجليلها للكشف عن الاتجاه الواقعي فيها، ثم تمحيصه بين مآزرها ورومانيتها مرة وواقعية مرة أخرى، على الرغم من هذا استطاع أن أقول إن الباحث نجح في الإجابة عن إشكاليته التي طرحها في مقدمة بحثه، وأنه استطاع، بمسح تحليله لما تناول من أمثال فنية، أن يقدم بحثاً يمكن التوكل إليه في موضوعه.

أما الرسالة الثانية، التي تناولت فن القصة، فهي رسالة ماجستير تقدم بها الطالب يسير سلم عبد الحلي إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفن القصصي عند حسان كنفاني، وإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل.

والكتابة الفنية في الموضوعات القومية من أصر الأيوبي، وأسفلها جوامع الزوال. ولذلك كانت الأمثال الأدبية الناجمة من تلك الموضوعات قليلة بل نادرة. و«حسان كنفاني» كما يقول أحمد تاد- من الكتاب القلائد الذين استطاعوا أن يستعيدوا انفعالهم في هدوء، ويكتبوا عن نكبة فلسطين قصصاً متميزة، بعيدة ببساطة العميقة من العاطفية المفرطة والتبرئة البالية. وقد قامت حول حسان كنفاني عدة دراسات بعضها بالعربية، مثل الطريق إلى الخيمة الأخرى لفرسي هافور، وبعضها بالغات الأجنبية، الإنجليزية والألمانية.

وتلخص هذه الرسالة - كما يقول صاحبها - إلى تتبع فن حسان كنفاني القصصي وتحليله وتقسيمه عن واقع الأمثال الأدبية ذاتها، مع إلقاء الضوء على الواقع الذي أفرز هذا الفن.

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة - يخصص الباحث الباب الأول ضماً للحديث عن حسان كنفاني وفن القصة القصيرة، ووضوح على العوامل المؤثرة في إبداعه القصصي ومراسل تطور الموضوع القصصي عنده، حيث أهتم في المرحلة الأولى من قصصه القصيرة بتصوير الجسد الاجتماعي للكلمة، وفي المرحلة الثانية يصور تجربة النكبة، وفي آخره المرحلة رسم طريق الخروج من المغرقة. وقد تميزت كتابات كنفاني في هذه المرحلة بالرومانسية، التي خشت محتها شيئاً فشيئاً من أماله، وانساب مكانها تيار واقعي جاد في صورة نقدية خصوصاً بعد أن تبلورت رؤية الكاتب الفنية والفكرية.

ولم يكن التطور - كما يقول الباحث - مقصوراً على الموضوع القصصي فحسب، بل إن الشكل الفني أيضاً واكب تطور المضمون عنده، ووضح على مستوى الوسائل الفنية أو الشخصيات أو الأسلوب السري.

والباب الثاني من الرسالة يعالج أخطر مرحلة في كتابات حسان كنفاني. وقد بين فيه الباحث أشكال

الرواية عنده، والمهارة الفائقة في استغلال كل إمكانيات الصورة القصصية، وكيف استجد حسان كنفاني عصره الزمان والمكان في أماله ليخرج بهذا أسياً شاملاً بدلاً منها. ومع تنوع فن حسان كنفاني، كان طبيعياً أن تتنوع الشخصيات التي سابر طيبة المرحلة التي شغل الكاتب برصدها، وتعبدها فيها. فتصور البطل الحاربي، والبطل السليبي، والبطل المنزلي، في المرحلة الأولى، إلى البطل الثوري الذي يبحث لنفسه عن هرج من الأمة، وذلك في مرحلة الخروج من المغرقة. ويرى الباحث أن الشخصية النسائية في أعمال كنفاني لم تظهر واضحة ومكتملة إلا في روايتي أم سعد، وبروق نيسان.

أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب نقدي، فقد فيه الباحث مقارنة بين أدب حسان كنفاني وتواضع الفني، وبين الأدباء الفلسطينيين اللذين شاركوه الكتابة في نفس القضية، مثل صبره حزام وإسح حبيب، ورشاد أبو شاور وغيرهم، وأوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب في اتجاهات ثلاثة: أولاً واقعي ورائده حسان كنفاني، والثاني حاول خلق شكل أدبي قائم على الرمز والأسطورة والتاريخ. كما في سداسية الأيام لسنه لإسح حبيب، أما الثالث فقد عجز عن إيجاد الشكل الفني اللازم للمحدث عن واقع الثورة الفلسطينية ورومانيتها. ويشغل في قصص رشاد أبو شاور.

والبحث منهجياً منظم ومتسق مع إشكاليته التي طرحها، وله نجح إلى حد كبير في تاصيل فن حسان كنفاني القصصي وتحليله، ولكن هذا لا يفي الباحث في مسؤولية الترافة في مواقع كثيرة إلى حافة التصعب، وبصفة خاصة في ذلك الجزء الشيق من الباب الثالث، الذي قارن فيه الباحث بين فن حسان كنفاني وغيره من أدباء فلسطين، فقد نر عن معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والمضمون الفكري للقضية، وجعله التصعب أحياناً يتناقض مع نفسه في إصدار الأحكام بالجرعة أو الرذالة مع هؤلاء الكتاب. ونفس الشيء يقال عن تياره للأدباء العرب، اللذين كتبوا عن نكبة فلسطين. أما الفصل الذي تناول فيه الباحث فن كنفاني من منظور النقاد المعاصرين، فلم يقدم شيئاً سوى رصد آراء النقاد على نحو ما نشرت في المجلات والمجلات اليومية والكتب. وقد كان في رسمه أن يستخلص آراء هؤلاء النقاد وأن يصنفها ويعلق عليها، فبذلك أو رخصاً من واقع البحث نفسه.

وعلى العموم فإن هذه العيوب لا تقلل من قيمة الرسالة، إذ يمكن النظر إلى حسان كنفاني كاتباً بوصفها حارساً قومية من مواطن فلسطينية تجاه تلك فلسطين والد، مات شهيداً وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية.

سجل رصدي لرسلات الجامعية

رسائل الماجستير : بيان برسائل الماجستير والدكتوراه في اللغة والأدب والنقد الأدبي التي نوقشت منذ بداية عام ١٩٨٠
قسم اللغة العربية :

موضوع الرسالة	اسم صاحب الرسالة	الجامعة	الكلية	لجنة المناقشة	تاريخ المناقشة	التقدير
١- اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري	نافع محمود غنم	عين شمس	الآداب	١. د. طه محمد الشرقاوي ٢. د. جابر أحمد صفور ٣. د. محمد صلاح الدين فضل	١٩٨٠/١٠/١٣	جيد جدا
٢- أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر ١٩٢١ - ١٩٩٢	محمد الأصغر سلام (جزائري)	عين شمس	الآداب	١. د. أحمد عبد المقصود ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. عبد العزيز مطر	١٩٨٠/٤/١٧	جيد جدا
٣- أثر شيل في الشعر العربي المعاصر	جيهان صفوت رؤوف	القاهرة	الآداب	١. د. سهيل القناري ٢. د. محمد زكي المتناوي ٣. د. يوسف هادي وهبة	١٩٨٠/١٢/١٩	ممتاز
٤- الأثر للمحفي في شعر القرن الثالث الهجري	ليل خليل أبو حاتم	الإسكندرية	الآداب	١. د. السيد أحمد خليل ٢. د. عبد الحليم عطايي ٣. د. محمد مصطفى حداد	١٩٨٠/٤/٢٣	ممتاز
٥- أوجال بيرم التونسي	محمد يسرى عبد العزيز العريب	القاهرة	الآداب	١. د. محمود دكي ٢. د. أحمد حيكمل ٣. د. عبد الحليم يوسف	١٩٨٠/٤/٢٠	ممتاز
٦- تأثير عبد الله بن مسعود، تحقيق ودعوة	محمد أحمد القيسري	القاهرة	الآداب	١. د. حسين نصار ٢. د. أحمد محمد الحرق ٣. د. النعمان الكافى	١٩٨٠/٨/٢٠	ممتاز
٧- الحركة النقدية حول المتن في القرن الرابع والخامس الهجريين	ليل محمد الشاذلي	عين شمس	الآداب	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. محمد زكي المتناوي ٣. د. إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٨/٩	ممتاز
٨- محي بن يقطين وروبنسون كروزو دراسة مقارنة	حسن محمود حسن عباس	عين شمس	الآداب	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. محمود علي سكي ٣. د. محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٧/٢٣	ممتاز
٩- سيد قطب .. حياته وأدبه	عبد الباقى محمد حسين	القاهرة	دار العلوم	١. د. الطاهر أحمد دكي ٢. د. محمد مهدي علام ٣. د. أحمد عبد المقصود ٤. د. هيكمل	١٩٨٠/٥/٢٢	ممتاز
١٠- شعر أنى فراس الحمداني - دراسة فنية	ماجدولين وجيه بسير	عين شمس	الآداب	١. د. أحمد كمال زكي ٢. د. إبراهيم عبد الرحمن ٣. د. يوسف حسن نوافل	١٩٨٠/٨/١٧	جيد جدا
١١- شعر أحمد الصالح النجلى [بين التقليد والابتكار]	مير كاظم خليل	الإسكندرية	الآداب	١. د. محمد مصطفى حداد ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. نفوسة زكريا	١٩٨٠/٣/٢٠	ممتاز
١٢- الشعر الذي يعبر كما يتكلم	أحمد عيسى الأحمد	القاهرة	دار العلوم	١. د. كمال محمد بشر ٢. د. محمود فهمي حمادى ٣. د. محمد عمر عبد الحميد	١٩٨٠/٣/٥	جيد جدا
١٣- دراسة لغوية مقارنة «الشعر والعناء عند أهل السنة حتى القرن السادس الهجري»	محمد علي سلامة	القاهرة	الآداب	١. د. حسين نصار ٢. د. عز الدين اسماعيل ٣. د. جابر صفور	١٩٨٠/١١/١٦	جيد جدا
١٤- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	عبد الهادي محمد عبد الهادي	الإسكندرية	الآداب	١. د. أحمد محمد الحرق ٢. د. محمد زغلول سلام ٣. د. محمد مصطفى حداد	١٩٨٠/٧/٢	جيد جدا

جيد	١٩٨٠/٥/١٥	١ د. عبد الحكيم حسان ١ د. طه وادي ١ د. علي هشري علي زايد	دار العلوم	القاهرة	عمود عبد الرزق أحمد	شعر محمد مهدي البصير - دراسة نقدية
ممتاز	١٩٨٠/٧/٢٦	١ د. أحمد كمال زكي ١ د. ابراهيم عبد الرحمن ١ د. يوسف غزال	الآداب	عين شمس	محمد سليمان السعدي عبد القادر	شراء البود في العصر الحاضر وصدر الاسلام - جمع ودراسة
ممتاز	١٩٨٠/٦/١٧	١ د. حسين صابر ١ د. حسن عون ١ د. محمود فشمسي ١ د. حجازي	الآداب	القاهرة	لي محمد علي مطلق الطويل	صبيح الامر والنهي في القرآن الكريم
جيد جدا	١٩٨٠/٣/٥	١ د. كمال محمد بشر ١ د. محمود فشمسي ١ د. حجازي	دار العلوم	القاهرة	مرتضى محمد ثني الأبيروان	الطبيب وآراؤه النحوية من خلال كتاب مجمع البيان
ممتاز	١٩٨٠/٣/٩	١ د. محمد عمر عبد الغيد ١ د. محمد زكي المشاري ١ د. محمد زلفا سلام ١ د. السيد حنن حسد	الآداب	الاسكندرية	ناهد أحمد السيد الشعراوي	عناصر الإبداع الفني في شعر عنزة
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٢	١ د. عز الدين اسماعيل ١ د. أحمد كمال زكي ١ د. محمد مصطفى هداره	الآداب	عين شمس	يسير سالم محمد عبد الحلي	الفن القصصي عند هسان كفاف
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٧	١ د. جابر عصفور ١ د. أحمد علي موسى ١ د. محمد صلاح الدين ١ د. فضل	الآداب	القاهرة	عبد الرحمن الشيخ محمد عازمي بسيمو	لأقوال الشعرية وأرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٨	١ د. محمد زكي المشاري ١ د. حسين نصار ١ د. محمد مصطفى هداره	الآداب	الاسكندرية	يسير أحمد مصطفى عودة	مذهب عمر بن أبي ربيعة في القول ونظيره الفني
ممتاز	١٩٨٠/٧/٩٢	١ د. عز الدين اسماعيل ١ د. فوزي فهمي ١ د. محمد صلاح الدين فضل	الآداب	عين شمس	يحيى ابراهيم فؤاد عازمي	مسرح يعقوب صراع
ممتاز	١٩٨٠/٣/٢٩	١ د. محمد زلفا سلام ١ د. السيد أحمد خليل ١ د. نهان القاضي	الآداب	الاسكندرية	علي أحمد علام	المفصلات وثيقة لغوية وأدبية
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٨	١ د. عبد الغيد عابدين ١ د. عبده علي الراجحي ١ د. محمود فشمسي ١ د. حجازي	الآداب	الاسكندرية	وفاعي حسن الخوام	المقصود والممدود في اللغة العربية
جيد جدا	١٩٨٠/٣/١٣	١ د. محمد زلفا سلام ١ د. أحمد كمال زكي ١ د. أحمد عبد المقصود ١ د. هيكال	الآداب	عين شمس	أحمد يسري علي حسن	نظرة الأجيال من خلال كتاب بنيه الدهر للتداعي
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٥	١ د. محمد زكي المشاري ١ د. عز الدين اسماعيل ١ د. فؤوسه زكريا	الآداب	الاسكندرية	شهادة مطر شهادة موسى	نقد طه حسن للمتنى
جيد جدا	١٩٨٠/٧/٢	١ د. إميليا عزوي ١ د. عادل سلامة ١ د. ماري كامل داود	الآداب	عين شمس	زياد الشكعة	قسم اللغة الإنجليزية آراء كولريج النقدية ونظريتها على أهم النماذج
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٠	١ د. محب سعد ١ د. يوسف مجدي وهبه ١ د. نادية أحمد مسلم	الآداب	عين شمس	ميجر مرقسي موسى	أصول النقد الأدبي عند فرنسيسكو دي ستيبي
جيد جدا	١٩٨٠/٦/٢٩	١ د. أعلاسي عزوي ١ د. عبد الوهاب المسيري ١ د. ماري كامل داود	الآداب	عين شمس	نوال محمد موسى	جيمس تومسون شاعر الطبيعة

سجل رسدى

١٩٨٠/٤/١	١. د. عبد الله عبد الحافظ ٢. د. مازى مازى مسعود ٣. د. ابراهيم محمد عوف	الآداب	عين شمس	فاطمة عبد الحميد محمد	مفهوم القصة في الشعر الميثاقى	-
١٩٨٠/٤/٤	١. د. ايلا كاترين جديش ٢. د. نجيب سعد ٣. د. يوسف مجدى وهب	الآداب	عين شمس	حسن ولست على حسن	من قصص ديوبلواراتى - ترجمة وداسة لغوية	-
١٩٨٠/٤/٦	١. د. محمود شكرى مصطفى ٢. د. مازى كامل تارود ٣. د. عبد الرحمن حسن أبو سمحة	الآداب	عين شمس	نجلاد محمد صلاح الدين المهياري	نظريات بروسك القصة عن الشعر الحديث بالاشارة إلى ما كيه ولم بطرئس	-
١٩٨٠/١/٢٨	١. د. كزار عبد السلام ٢. د. هيام أبو الخير ٣. د. زبيب ميب	الآداب	عين شمس	مها سعيد محمد السيد	الشخصيات الصورية أو الكاريكاتورية في مسرح جان توى	-
١٩٨٠/٤/٦	١. د. سامية أسعد ٢. د. كزار عبد السلام ٣. د. هياء هسي	الآداب	القاهرة	سهر عبد التيم توفيق	غربة المظلل في الرواية العربية المعاصرة - دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الفرنسية	-
١٩٨٠/٣/٢٧	١. د. جى يوراني ٢. د. فاطمة سوكة	الآداب	القاهرة	سامية عبد القبال محمد رشوان	صريح بول فالى في النقد	-
١٩٨٠/٥/١١	١. د. جى يوراني ٢. د. سامية أسعد ٣. د. حبيب طازار	الآداب	القاهرة	ولده محمد السيد سمانيلى صويى	نظرة الأديع الأولى في القصص القصيرة لثليله دوللى ادم	-
١٩٨٠/٥/٢٩	١. د. حبيب يوسف طازار ٢. د. ايلى ابراهيم جريس ٣. د. جى يوراني	الآداب	القاهرة	سوى عويس نعم	البناء الفكرى عند شارل دى برسى	-

قسم اللغة الألمانية

١٩٨٠/٥/٥	١. د. كارل ليندرج ٢. د. جرونى هازا ٣. د. محمد أبو حطب خالد	الآداب	القاهرة	علنا أيرت ولم في	الأشكال الألمانية والمصرية - دراسة مقارنة بين الميكل والحظية الحضارية	-
١٩٨٠/٣/٦	١. د. زاكى محمد رشدى ٢. د. محمد عبد الحميد ٣. د. محمد محمد القصاص	الآداب	القاهرة	محمد محمد مصطفى الخطيب	أورى - تسى جرينج شاعر!	-
١٩٨٠/٥/١٦	١. د. كارل ليندرج ٢. د. محمود أبو حطب خالد ٣. د. هروت كيرجل	الآداب	القاهرة	ديرت محمود عبدل	ترجمة الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية	-
١٩٨٠/٥/٢٧	١. د. كارل ليندرج ٢. د. محمود هسي سبازى ٣. د. هروت كيرجل	الآداب	القاهرة	منى رشاد نويش	التعبير المتأخر في كل من الألمانية والعربية	-

وسائل الذكوره

قسم اللغة العربية

١٩٨٠/٥/٢٥	١. د. عبد الرحمن محمد السيد ٢. د. عبد الله عبد الفتاح نويش ٣. د. رمضان حسن عبد الغراب	دور النظم	القاهرة	أحمد محمد عبد القام عبد الله	ابن القطاع وأثره في الدراسات الصربية [مع تحقيق كتابه «أهنية» الأسماء والأفعال والمصادر]	-
-----------	---	-----------	---------	------------------------------	---	---

أبو حيان التوحيدي اتجاهاته الأدبية والفنية	عبد الواحد حسن عبد الواحد	اسكندرية	الأدب	١. د. محمد طه الحامري ٢. د. شوق صيف	١٩٨٠/١/١	الشرف الأولى
الاتجاه الروائي في الرواية العربية الحديثة	حلمي محمد بدير أبو لحاج	القااهرة	الأدب	١. د. محمد زكي الشناوي ٢. د. عبد الحسنى طه بدر ٣. د. سهر الظاوي ٤. د. محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٢/١٩	الشرف الثانية
أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الإصحاح	مسعود سعيد بويو	الأسكندرية	الأدب	١. د. حسن عوف ٢. د. عبد الحيد خليلين ٣. د. رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٤/٢٩	الشرف الثانية
الجملة الشعرية في مجموعات الشعر النثري القديم المخطوطات والأحاديث	محمد جيجان عبد الدبى	القااهرة	الأدب	١. د. محمود على مكي ٢. د. محمود سهسى ٣. د. حجازى ٤. د. عبد الرحيم	١٩٨٠/٢/٢٨	الشرف الثانية
جهود جماع اللغة العربية في القضايا الشعرية في العصر الحديث	ولاء محمد كامل فايد	القااهرة	الأدب	١. د. حسين نصار ٢. د. محمود سهسى ٣. د. حجازى ٤. د. رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٣/٢٥	الشرف الأولى
حاسة الظواهر من أشعار المحدثين والقدماء لأبي محمد عبد الله بن محمد المهدي لكالي الأوزي	محمد بهي الدين محمود سالم	القااهرة	الأدب	١. د. يوسف خليفة ٢. د. محمود على مكي ٣. د. محمد كامل جمعه	١٩٨٠/٥/٥	الشرف الأولى
الحسين إلى الديار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي	عبد المنعم حافظ أحمد الرضى	القااهرة	الأدب	١. د. النيران القافى ٢. د. يوسف خليفة ٣. د. محمد عبد الرحمن ٤. د. أحمد محمد مكي ٥. د. محمد زغلول سلام	١٩٨٠/١/٢٤	الشرف الثانية
دراسة شعر شمس الدين الترابي [مع تحقيق ديوانه]	حسن محمد عبد الحامى عيسى	القااهرة	دار العلوم	١. د. محمد عبد الرحمن ٢. د. أحمد محمد مكي ٣. د. محمد زغلول سلام ٤. د. عبد القادر القط ٥. د. محمد زكي الشناوي ٦. د. أحمد كمال زكي	١٩٨٠/٤/٢٧	الشرف
دور الفراعين في نشأة النقد العربي وتطوره حتى نهاية القرن الرابع الهجري	وليد حسن إبراهيم الحليمي	عين شمس	الأدب	١. د. محمد زكي الشناوي ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. عز الدين اسماعيل ٤. د. أحمد كمال زكي ٥. د. جابر عصفور	١٩٨٠/١٠/١١	الشرف الأولى
شخصية النطق في الرواية العربية في عصر بعد الحرب العالمية الثانية	ليلى يوسف صالح حداد	عين شمس	الأدب	١. د. عز الدين اسماعيل ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٧/١	الشرف الثانية
شعر ابن الرومي - دراسة فنية	عز الدين حمدي الجردق	عين شمس	الأدب	١. د. أحمد كمال زكي ٢. د. شوق صيف ٣. د. إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦/٢١	الشرف الأولى
شعر البحارى - دراسة فنية	عليقة عبد الله الوكيلان	عين شمس	الأدب	١. د. عبد القادر القط ٢. د. شوق صيف ٣. د. إبراهيم عبد الرحمن ٤. د. أحمد كمال زكي ٥. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٦/١٩	الشرف الأولى
الدهر السعدي المعاصر في ضوء النقد الحديث [من الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤]	محمد مصطفى حسن سلام	القااهرة	دار العلوم	١. د. عبد القادر القط ٢. د. شوق صيف ٣. د. إبراهيم عبد الرحمن ٤. د. أحمد كمال زكي ٥. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٦/١٩	الشرف الأولى
الشعر العربي المعاصر بين الفن والالتزام	سليمة محمد الجبر	عين شمس	الأدب	١. د. أحمد كمال زكي ٢. د. محمد شافع الدين ٣. د. السيد ٤. د. عز الدين اسماعيل ٥. د. أحمد كمال زكي ٦. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٣/٢٩	الشرف الأولى
شواهد الشعر عند سيبويه	علاء عبد الكريم جمعه	القااهرة	الأدب	١. د. حسين نصار ٢. د. محمود سهسى ٣. د. حجازى ٤. د. عبد العزيز مطر ٥. د. عبد القادر القط ٦. د. تمام حسان عمر	١٩٨٠/٣/٢	الشرف الأولى
القرائات الشاذلة في ضوء القرائن	محمد عبد الغيد الطويل	القااهرة	دار العلوم	١. د. تمام حسان عمر ٢. د. حسين عوف ٣. د. يوسف خليفة ٤. د. سيد حنى حسين ٥. د. أحمد كمال زكي ٦. د. محمد كمال جعفر	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الأولى
المطالعات الشعرية توثيق ودراسة	علي حسين العزم	القااهرة	الأدب	١. د. سيد حنى حسين ٢. د. أحمد كمال زكي ٣. د. محمد كمال جعفر ٤. د. محمود سمحدي	١٩٨٠/٣/٣٩	الشرف الأولى
التنقيد بين الفلسفة والتصوف	عبد القادر أحمد البازي	القااهرة	دار العلوم	١. د. محمود سمحدي	١٩٨٠/٣/١١	الشرف الأولى

الترف الأول	١٩٨٠/٥/٢٢	١. د. فريدة حسن محمد ٢. د. عز الدين امبارك ٣. د. محمد زكي الصليبي ٤. د. أحمد كمال زكي	الآداب	عين شمس	عطاء الله أحمد كلال	عين شمس	- التزعة النفسية في مبع العباد قسم اللغة الإنجليزية
الترف الثانية	١٩٨٠/٢/٩	١. د. إيهاب جوي ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. سعد محمود جلال الدين	الآداب	عين شمس	عبد حسن عبد المم راجب	عين شمس	- أوسكار وايند والفضة الذهبية
الترف الأول	١٩٨٠/٥/٣٠	١. د. فاطمة بيوكا ٢. د. جى بوزالى ٣. د. سامية أسعد	الآداب	عين شمس	ليزانة محمود حافظ	عين شمس	- الحرافة عند فارسيلى شندر
الترف الثانية	١٩٨٠/٦/٢٣	١. د. إيهاب محمد عزى ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. عادل محمد سلامة ٤. د. محمد عبد العزيز حمودة	الآداب	عين شمس	محمد طلعت عبد الحميد حلفى	عين شمس	- السجى وراء المعرفة المخرقة في أدب عصر النهضة والقرن السابع عشر
الترف الثانية	١٩٨٠/٥/٢٤	١. د. ماري ناي مسعود ٢. د. محمد عبد المتعال فراد ٣. د. ماري كامل حاد	الآداب	عين شمس	بيعت رافع صليب	عين شمس	- العصر النبوي عند هنرى فون
الترف الأول	١٩٨٠/٦/٣	١. د. كور عبد السلام البشير ٢. د. زينب محمد منيب ٣. د. حبيب يوسف عازار	الآداب	عين شمس	نادية مصطفى مكارم	عين شمس	- العزلة في الأحوال النفسية لجوليان جرين
الترف الثانية	١٩٨٠/٧/٥	١. د. إيهاب جوي ٢. د. فاطمة موسى ٣. د. ماري فريد مسعود	الآداب	عين شمس	فريدة الصفر	عين شمس	- فكرة جميع الفراء في أمال جرد وبن والصلة بينهما والبرازات الحديثة في الرواية المعاصرة
الترف الأول	١٩٨٠/٢/٢٧	١. د. إيهاب جوي ٢. د. عبد الله عبد الحافظ ٣. د. فاطمة موسى ٤. د. ماري كامل حاد	الآداب	عين شمس	عنى سعد زغلول	عين شمس	- نظريات برتراند رشت في الاضطراب والأثيرها في كتاب المسرح البريطاني الحديث
الترف الأول	١٩٨٠/٤/٢١	١. د. زينب محمد منيب ٢. د. جى بوزالى ٣. د. حبيب يوسف عازار	الآداب	عين شمس	ليزانة محمد كسار	عين شمس	قسم اللغة الفرنسية - موزيك والسبح
الترف الثانية	١٩٨٠/١/٢٤	١. د. عبد الفتاح أحمد شعراوى ٢. د. مصطفى عبد الحميد الماضى ٣. د. محمد حمدي إبراهيم	الآداب	القاهرة	حلمى عبد الواحد عطرو	القاهرة	ترابيد أيجينا لى أوليس للشاعر يوريبديس



فصول
فصول

عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبدالخالق ، بيروت - تليفون (٧٤٦٤٠)

شخصية مصر
(ثلاثة أجزاء)
د. جمال حمدان

فرايس صبح اراغسي
محمد قنديل البقاي

أضواء على الصوف
د. طلعت غنام

أشهر النظام اللغوي
عبد الرافعة
د. حامد شهبان

الملكة اللسانة
عبد المنعم هلدون
د. محمد عبد

من التراث العربي
في المغرب
د. عبد العزيز مزلقيل

فن البناء المعاصر
د. محمد تركي حواس

فن العمارة والبناء
مهندس / أحمد جاد

أشهر الفن التشكيلي
د. محمد البسبروف

التصميم
د. فتح الباب عبد السلام
د. أحمد بركات

موسوعة
نافع التبردية
محمد سعيد نافع

الاعلام العربي
د. محمد علي العوف

بليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

من أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

- دراسات في الأدب العربي (المصر العباسي) محمد صافي . القاهرة . المطبعة الفنية الحديثة
- فن المسرح عند يوسف افريس د . نبيل راجب . القاهرة . مكتبة غريب
- في بحر الشعر أحمد مستجير . القاهرة . مكتبة غريب .
- في تاريخ الأدب الجاهل علي الخنسي . القاهرة . مكتبة الشباب
- لغتها الفن الأدبي والبلغة عبد الواحد حسن الشيخ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- المسرح الكوميدي في مصر من تريب الرمثاني إلى اليوم محمد فكري . القاهرة . دار الهلال
- المصادر الأدبية والفوقية في التراث العربي عز الدين إسماعيل . القاهرة . دار المعارف
- من بلاغة النظم العربي عبد العزيز عبد المصطفى عرفه . القاهرة . دار الطائفة الحديثة
- من لغتها الفن والبلغة د . توفيق البيل . القاهرة . مكتبة الشباب .
- مصحح النقاد في التراجم الألفية د . جابر بقمه . الاسكندرية . هيئة قناة السويس بالاسكندرية
- مصنفات النقد الأول من حواد الرواية عبد الحكيم مصطفى إبراهيم . القاهرة . مطبعة السعادة
- نظرية الشعر في النقد العربي القديم عبد الفتاح حسان . القاهرة . مكتبة الشباب
- النقد الأدبي الحديث ورواده في مصر زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف
- النقد والبلغة د . عبد القادر القط . القاهرة . دار المعارف
- دراسات في الأدب العربي (المصر العباسي) زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف
- دراسات في النقد والبلغة د . عبد الحميد القط . القاهرة . سجل العرب
- دراسات نقدية عادل شتار . القاهرة . مكتبة نهضة الشرق
- دراسة في مصادر الأدب الطاهر أحمد مكي . القاهرة . دار المعارف
- الرؤية الإبداعية في شعر الحضرة د عبد العزيز شرف . القاهرة . دار المعارف
- سرقة أدبية عامر العقاد . القاهرة . دار الحيل للناطقة
- شرح القصائد السبع لفرط الحافظيات عبد السلام محمد هارون . القاهرة . دار المعارف
- الشعر الحديث في الحجاز عبد الرحمن ابو بكر . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- شكسبير في مصر د . رمسيس عوض . المركز العربي للبحوث والشرح
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة طه وادي . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف
- العلامة محمد البقال حياته وآثاره أحمد م عوض . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- عن اللغة والأدب والنقد د روية تاريخية محمد أحمد الزوب . القاهرة . سجل العرب
- الغزل اعداد لجنة أدباء الأقطار العربية . القاهرة . دار المعارف
- الفكر الأدبي المعاصر جورج واشنطن . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- فن الكوميديا
- ١ - الدراسات الأدبية : ابن الرومي محمد عبد الغنى حسن . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف
- أبواب القاصي الحصاص أبو بكر أحمد بن علي المرزى . القاهرة - دار الثقافة للطباعة
- أربع زوجيات أسما حلم . القاهرة - دار الثقافة الحديثة
- أساليب بلاغية (النصاحة - البلاغة) أحمد مطلوب . القاهرة - دار غريب للطباعة
- الاشتراكية والحب عند برناردشو نبيل راجب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- سبعة المجالس المشتملة على فنون كثيرة خلفانه بن جميل السباي . القاهرة - سجل العرب
- تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ د . لويس عوض . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب
- التيار الداني في شعر عبد الرحمن شكرى محمد السعدى فرهود
- القاهرة . دار الطائفة الحديثة
- التيجاني يوسف بشير . لوحة واطار أحمد محمد البدوي . القاهرة . المطبعة الفنية
- الحديث ذو شجون د . زكى مبارك . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- خصائص الأدب العربي انور الجندي - القاهرة - دار الاعتصام

● نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

أبو العباس أحمد القلقشندي . القاهرة . مطبعة

نخبة مصر

● الوصفيات والأوابد

الشعراء في الحاخمية

محمد بن إبراهيم بن عبد الله الحفيل . ط.
القاهرة سجل العرب .

٣ - الشعر :

● بوح العاشق

مفرح كرم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب

● الحب في زماننا

وفا وسدي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب

● حديقة الشتاء

محمد أبوستة . (طبعة ثانية) القاهرة . البرى

للشعر والتوزيع

● ديوان أبي مسلم البهلاني

ناصر بن سالم بن عديم الرواحي . القاهرة . الهيئة

المصرية العامة للكتاب

● ديوان النيل

فصائل مختارة من الشعر المصري السوداني . اعداد

لجنة الشعر بالجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية (مصر)

والجلس القوي لرعاية الآداب والفنون (السودان)

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● ديوان صدى الأيام

محمد دجيب البيومي . القاهرة . مطبعة الرضا .

● رماة العيون

بلال توفيق . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● زاد المسافرين

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

● ست اخوت والجمال أشعار بالعامة المصرية

ماجد يوسف . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

شهر زاد

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

● صابرة . أشعار بالعامة المصرية

خسيس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام

التجارية .

● الصراع في الأبد القديمة .

محمد أبوستة (طبعة ثانية) . القاهرة . البرى للشعر

والتوزيع .

● فتولك بالي

حياة أبو النصر . القاهرة . مطبعة الشريفيين .

● لايد

محمود حسن اسماعيل (طبعة ثانية) . القاهرة . دار

المعارف .

● مصر المحبوب والسلام . شعر .

خليل فواز . القاهرة . دار الفكر العربي .

● من الوجدان

مبارك المقرئ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب .

● همسات الروح .

● ديوان بالعامة المصرية . محمد عبد الرازق أحمد .

القاهرة . دار عمر للطباعة

٣ - القصص :

● آثار الدنيا

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة

مصر .

● أفراح القلب .

نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر

● الباطنية

اسماعيل زلي الدين . (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة

غريب .

● باع التاع وتقصي أخرى

عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأندلس

المصرية .

● البيضاء (رواية)

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . روز

اليوسف .

● حاملة شرف . مجموعة قصص

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة

مصر

● حكايات لا معنى لها

يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية

● الرائعة والسباقي وقصص أخرى

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

● رحلة صيد قصيرة وقصص أخرى

فتحي الايباري . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب .

● طرق الحماة

د . الطاهر أحمد مكي (طبعة جديدة) . القاهرة .

دار المعارف

● مطلة خوخة

محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أمبارك اليوم .

● عازر يا مصر

طه وائلي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● في الكأس بقية

فتحي أبو النصل . القاهرة . مطابع الاحرام التجارية

● لا تظلي الشمس .

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

● لعبة القرية

محمد جلال . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب .

● لغة القلب .

أحمد هشام الشريف . القاهرة . روز اليوسف .

● نساء في المحاكم

د . نعم عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الحديقة . (رواية)

عبد الوهاب داود . القاهرة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب .

تويبروك ٨٠ (رواية)

يوسف ادريس . القاهرة . مكتبة مصر

المرح

لؤة في الأرحام . ولادة مسرحية متصرة

رأفت الدويري . القاهرة . المؤلف .

زهور في باطن الحبل .

ماهر أحمد زكي الشاوي . القاهرة دار العدد

للطاعة .

السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى

محمد عثمان . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب

كتب وردت إلى اخلة :

قصص غريبة وأساطير عجيبة

الدكتور داهش . بيروت .

دار النسر الملقئ .



فصول فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

مجموعة من المؤلفات من الكتب الجديدة

- | | |
|---|---|
| <p>■ محمد فرید أبو حنید
دراسة تحليلية في الرواية والاقصوصة
وأدب الأطفال والشعر المرسل
● محمد عبد التيم خاطر
١٢٠ قرش</p> | <p>■ خزائن الأدب
ولب الباب لسان العرب
للبيهقي
● تحقيق عبد السلام محمد هارون
٢٥٠ قرش</p> |
| <p>■ الأسس النسبية للأبداع الفني في الرواية
د. د. مصري عبد الحميد حنوه
١٧٠ قرش</p> | <p>■ حركة التجديد الشعري في المهجر
بين النظرية والتطبيق
● عبد الحكيم بلع
٢٠٠ قرش</p> |
| <p>■ فصول في الأدب والنقد والتاريخ
● عل أدهم
١٣٠ قرش</p> | <p>■ شعر الصعاليك منهجه وخصائصه
● عبد الحليم حنفي
٢٠٠ قرش</p> |
| <p>■ دراسات في الرواية المصرية
● د. حل الراعي
١٠٠ قرش</p> | <p>■ عالم يوسف السباعي
● علاء الدين وحيد
١٩٠ قرش</p> |
| <p>الروائيون الثلاثة
نجيب محفوظ - يوسف السباعي - محمد عبد الحليم عبد الله
● يوسف الشاروني
١٥٠ قرش</p> | |

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

تقرير عن:

المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب

نصار عبد الله

أُقيم في مدينة بيجراد في الفترة من ١٧ إلى ٢٣ أكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب الذي يهدف بمؤتمر أكتوبر إلى تسهيل فترة انعقاده. ذكرى مؤتمر بيجراد من الاحتلال النازي (٢٠ أكتوبر ١٩٤٤).

لغات الخمس الرسمية في المؤتمر وهي - الإنجليزية - الفرنسية - الروسية - الألمانية - الصربوقراطية - حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات جلستين أولاهما مساء الجمعة ١٧/١٠ والأخرى صباح السبت ١٨/١٠ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسي الذي دارت حوله أحوال المؤتمر وهو **الأدب قوته وضعفه**، ثم انخض المؤتمر أحواله في مساء الأحد ١٩/١٠ بالاستماع إلى تقارير مقررى المجموعات حول ما أسفرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلستين المذكورتين وقد كانت هذه التقارير متقاربة المضمون إلى حد كبير إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من مناقشاتها وفي نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التي تتهدد الأدب في الوقت الحاضر تتمثل في خطرين أساسيين: أولهما الضغوط السياسية التي يتعرض لها الأدب في كثير من بلدان العالم والتي تشل من حركته أحياناً، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة أحياناً أخرى. وثانيهما انقراض المزايا في أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيرى وعلى وجه الخصوص

القلمية) - م. أ. س. جيري (البرتغال) دانوتا شيريلش وتاديريز دوبروفسكى وجانوز جوفاسكى (بولندا) - ميرو رادو جاكوبان - ولاجوس لاقى وهارا لاسي فلفو (رومانيا) ألن جنسج - بيتر أولوفسكى - ستيفن تابلور - ميلن ماثاتون (الولايات المتحدة الأمريكية) - روجر دور ستيل (السنتال) - أورلندو منتس وجوا مارشادو دى جراسا (موزمبيق) - يوريس برزوف وفلاديمير أوجنيفيف - أ. همدكا نوف وديرا إزاجان (الاتحاد السوفيتي) - جين جان دسكان وبسكال دليش وجان مارك يورديير وميشيل ديجي (فرنسا) - لوتو كيتيوكا (فنلندا) - مارتن موري (هولندا) - تودجنى لتسجن (السويد) - نصار عبد الله (جمهورية مصر العربية) - بالإضافة إلى كتاب وشعار الدولة المضيفة وفي صباح الجمعة ١٧ أكتوبر استقبل المؤتمر أحواله بالجلسة الافتتاحية التي استمع فيها الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثل الوفود ثم انقسم المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تما

وقد حضر المؤتمر قرابة ستين كاتباً وشاعراً يمثلون نحو ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور (إسبانيا) - هرمان دى كوكيك (بلجيكا) - برنارد برجنزى وجون ترب ورنارد جونسون (بريطانيا) - كوستاس فاليناس (اليونان) الزوجان الشاعران: ماريا جياكوبى وأولى هرود (الدانيمرك) - كريكشا سوبتي (المند) هاتيل دول و ج. أ. برتز. (إيطاليا) - لور وليامسون (آيسلند) - والذي كان مشاركاً في نفس الوقت في مؤتمر اليونسكو الذي انعقد في بيجراد في الفترة ذاتها - كاسيو تانكا (اليابان) - حسي فريد (الأردن) - إكسى كسبا ليلنج (كينايا) - ما نويل فيلايلا وروول لويس كاستيلو (كوبا) - آنيزى كولرو - (لوكسمبرج) - ييلاكراكو ويلاز توت ويوكشى أندراس وسلمان كزوكا (ألمانيا) - روى موزيس باثو (موزمبيق) - جون إزبنك. وأتاليزى لوفغر وولتر ريس ويول فايتز (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) - جان دودو (ساحل العاج) - عز الدين المناصرة (منظمة التحرير

عزيزى القارىء:

أحرص على اقتناء العدد الجديد الذى يصدر من

فصول

مجلة النقد الأدبى

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رشاد رشدى

القصة

مجلة الإبداع الأدبى
والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

شروت أباطة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي

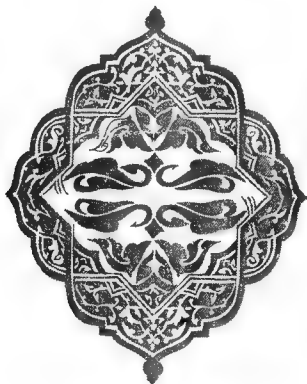
يمكن الحصول على أعداد المجلات
من مكاتب الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالمحافظات

THIS ISSUE ABSTRACT

questions when he reads Abd El-Hameed Hawas's review of Mohammed Rasned Thabet's book entitled «The Structure of the Novel: In the Hadith of Issa Ben Hisham», which is an attempt to apply Goldmann's structuralist to contemporary Arabic Literature. There are also two reviews, by Shokri Madi and Hassan El-Banna. Where linguistics is applied to both classical and modern Arabic texts. Finally, there is Maher Shafiq's review of Jonathan Culler's book on structuralist poetics.

This issue, thus, raises many questions and it is our sincere wish that this issue of *Fusul* will stimulate further reconsideration of our literary and critical scene.

Translated by : Dr: Ishaq Ebeid



issues. Her study lays special emphasis on Lucien Goldmann's view of the function of structure and the structure of functions. Goldmann's structuralism is progressive, it may be summed up in the understanding of the internal structure of a number of texts and relating these to the structural whole from which they were generated. Dr. Nabila, however, criticizes the structuralists for formulating mathematical models for literary works. Thus, turning literature into lifeless forms.

Next, Dr. Hoda Wasfi undertakes an attempt to adopt a structuralist perspective in an applied study of Naguib Mahfouz's novel *«The Beggar»*. She starts from the premise, that this novel is the type of story that uses monologues and complex patterns to relate novelist / author-narrator story - teller / reader - addressee. Her study seeks to discover the aesthetic form (implicit) and the literary form (explicit). She outlines two levels in the novel, the level of the story or the anecdote (a system of events and characters) and the level of discourse (a channel of communication between novelist and reader, marginalizing the reader in the world of the novelist).

Obviously, Dr. Hoda's study raises many questions but she admits that her reading is by no means the final one, and in this she agrees with Roland Barthes: that a literary work does not survive because it imposes a single meaning on people, but because it evokes a number of meanings for the same individual. What Barthes says, however, raises many questions concerning the value, the interpretation, and the historicity of the text. All these questions require the formulation of a stance towards structuralism.

Dr. Shoukri Ayad has chosen a relevant topic, which he entitles *«A stance toward structuralism»*. He adopts a definite premise in his attempt to evaluate structuralism. His attitude is not that of the apriori rejectionist or the neutral by-stander, but is typical of an analyst determined on testing the validity of the structuralist contribution. His attitude implies a critique of structuralism; he stresses that the term structure is not in itself an innovation in literary criticism. For structure has always been the main concern of any critical movement which attempts to analyse literary texts, as opposed to historical interpretation which is a widespread practice in the universities. There is a great deal of similarity between the New Criticism in the 40's and 50's in America and structuralist criticism in the 60's in France.

The difference between the two trends lies in the fact that structuralism is a rational movement that gives precedence to thought rather than objective facts. As opposed to the

functional experimental approach which is mainly concerned with mutual relations between existing entities. One of the major precepts underlying structuralism is that the proper object of literary studies is literature.

This principle is related to many other principles, it leads us beyond structuralism and links it with other aspects of artistic and literary modernism on the one hand, and to the epistemological and ontological vision of the world on the other hand.

Ultimately, we reach the concept of *«Literature act»*, which seeks to free literature from all dogma and to return to an *«innocent language»*, which represents the genesis of creativity. This is a concept which preaches a Utopian humanitarian socialism which confirms what we already know about the structuralist hostility to history and to the notion of man as the maker of values.

However, structuralism may be regarded as a mere reaction to previous philosophical doctrines, yet it must be admitted that it has its roots in many of these doctrines, in the same way that structural criticism has its roots in its predecessors. This raises number of questions; the first question deals with the reality of structuralism, when it is seen as emerging at a particular historical moment, when a sense of loss, despair and aimlessness reigned supreme. As this moment was embodied in creative works, it was also embodied in criticism. Hence, Barthes' significance, which lies in the fact that he fully justified *«surrealism»*, *«Absurd»* and *«avant garde»* movements in literature.

If we leave this issue we are still confronted with the problem of value. If we overcome this problem, we are still faced by other problems such as the function of literary forms. This leads to the controversy of literature and history. We are also faced by the opposition between structuralism and literary studies, which we may be able to resolve within the framework of Semiotics and Semiology. All these problems testify that the basic opposition in structuralism is the basic opposition in culture itself... where every human activity is replaced by an automatic system performed by computers, at a time when we are facing the downfall of the values that govern man's behaviour.

The questions that Shoukri Ayad raises are endless. Further questions are raised in the third part of the Journal, that of the literary scene. Especially, when structuralism as an approach is applied to the text of *«Migration Season to the North»* by the Sudanese novelist El-Tayeb Salih. In this article, Dr. Siza Kassem presents the critical experiment in this issue. Furthermore, the reader will have to answer more

THIS ISSUE

ABSTRACT

literary criticism. El Massadi hoped to present a stylistic analysis of El Shaby's bearing in mind that literary texts are not a closed world, not a «signifier» without the «signified». His reading is not limited to the text itself, but it takes the text as a springboard for what lies beyond the text i.e. the message, to establish a relationship between structural aspects of the text and its psychological aspects.

El Massadi's reading of El Shaby establishes two prominent features of his stylistic structures mainly those of tension and conflict.

Undoubtedly, El Massadi's reading leads us to structuralism, where a literary text is multi-levelled structure and a set of constituents that fall within a system that can be described and analysed. The difference between El Massadi's approach and that of structuralism is that the former takes the inner ends of the structure of El Shaby's poetry as his starting point to other levels lying beyond the text. All this leads to the important question which is: what is structuralism? That is the question that this issue pauses.

This part starts with a somewhat historic introduction. Traditionally structuralism is attributed to De Saussure's contribution to linguistic theory, as well as to the work of the Russian «Formalists» up to the thirties of this century. Dr. Mohamed Fatouh Ahmed attempts in his article entitled «Formalism: its aftermath» to deal with the important contributions of the Russian Formalists to criticism. He tries to stress the close relationship linking this school with the literary scene since the beginnings of this century, which was dominated by the influence of European «Modernism», against which they tried to rebel. It all started with the work of the school of experimental phonetics and the circle for studying poetic language known as *Opayez* in Moscow. The most important contribution of the Formalists was the analysis of poetic rhythm from phonetic and structural perspectives which led to the study of the aspects of rhythm and phonetic structure. This significant contribution to the study of rhythm is that they stressed the «verse» as the basic analytical unit in metrics. Their work culminated in new outlook on the study of poetic rhythm and its unity with all other aspects of poetic structure and significance.

Next the writer moves to the second and third decades of this century to highlight the work of Jacobson and others with their insistence on the artistic structure of literature and their persistence on the concept of «*literature suis Generis*». This literature is seen as combining various levels. This view of literary structure, represents the starting point of the Prague school. Dr. Fatouh does not only reveal the basic dictums of

the Formalists but also tries to highlight their differences with their opponents, and their influence on their predecessors with specific reference to the New Criticism School in Europe and the U.S.A. It is not difficult to see the close ties between the Formalists and Eliot's theory of the objectivity of artistic creativity. This later stream of critical thinking found its way into modern Arabic criticism and led to the independence of criticism and literary works. Fatouh's study concludes with an evaluation of the contribution of the Formalists, stressing the importance of its negative and positive aspects. This leads us inevitably to Structuralism.

Dr. Nabila Ibrahim's study entitled «structuralism: Origin and Goals» is a natural continuation of the previous controversy. The writer defines «structuralism» as a method that is persistently applied in the Physical Sciences, Anthropology, Linguistics, Literature and Art. In order to understand this method, it is imperative to fully understand «structure» as a system repeated in the relationships of the parts to the whole. The understanding of these relationships reveals the total unity of the work. This system is revealed through a model that the analyst produces, a mathematical or geometrical model; so that the model represents all the components forming the work and revealing the relationship between the parts and the whole.

Thus structure of a given phenomenon is the proper object of the study of the structuralist; structuralism itself is not concerned with content or the form of the content, but it seeks the reality inherent in the work itself, from within the work itself and not from without. Structure is a system that does not have a central axis. Structuralism seeks a structure without a central axis, it is a rule-governed system. All structures are thus alike, and thus structure becomes a characteristic of the reasoning processes that are involved in the ability of the human mind to perceive the world.

This, indeed, makes structuralism the most appropriate method for the study of Anthropology and linguistics. Structuralism, to be more precise, has helped to manifest the concept of structure in linguistics. It has also helped in the discovery of structure in Anthropological, literary and historical disciplines, thus manifesting the unity of the human intellect and the unity of the grammars of history, art, and literature.

Furthermore, Dr. Nabila discusses some of the systems discovered by Levi-Strauss in his study of culture and nature, as well as, the contribution of Ronald Barthes in revealing the system underlying clothing and literature. Next she discusses some aspects of the structuralist dialectic and its controversial

«Stylistics» emerged as an attempt to rid literary criticism from the chaos of impressionism and intertextual literary works as from outside. Stylistics has certainly benefited from the strict scientific method only of linguistics, and has attempted to deal with linguistic relations in literary works. Furthermore it has attempted to present itself as an alternative for literary criticism in the traditional sense. Has it succeeded in its attempt? This is what this section on stylistics has tried to answer.

This part starts with Dr. Abdou El-Rajhi's study entitled «Linguistics and Literary Criticism». He tries to examine the relationship between Linguistics and Literature. He states that relationship between them has passed through several phases. There was an explicit relationship between them traditionally (interpreting texts, commentaries and evaluating linguistic performance). But this relationship suffered when linguistics became a strict descriptive science, which was no longer interested in individual performance. But this relationship changed with the coming of the transformational generative linguistics, and the emergence of the competence performance distinctions which is relevant to linguistic creativity. The linguists eventually returned to literary criticism, to the use of linguistic tools to deal with literary work, in what has become known as stylistics.

Stylisticians argue that literary criticism is related to subjective impressionism, and that it is incapable of objective evaluation, whereas stylistics is capable of objectively evaluating the literary world.

While linguistics is mainly concerned with language study in general, stylistics attempts to study specific aspects of language, such as individual variation as an aspect of linguistic deviation. It attempts to describe linguistic deviation in literary works as well as reveal the latent expressive potential in language.

The writer elaborates on the different trends of stylistics, moving from general stylistics to more specific aspects of stylistics such as distinguishing between the psychological, emotional and statistical orientations in stylistic analysis.

This paper ends with important observations that have to be taken into account before attempting any form of stylistic analysis.

These observations lead us to Dr. Mahomud Ayad's paper on «Modern Stylistics» which tries from the very beginning to answer the controversy aroused by Dr. Rajhi's «Stylistics» on the one hand and Dr. Abd-El Salam El-Massadi's «Style and Stylistics: Towards an Alternative for Literary Criticism» (Tunisia 1977). Dr. Ayad's study attempts to define «stylistics» and its different approaches. He points out that recent work in linguistic stylistics may be divided into three types: style as a deviation from the norm, style as recurrence or convergence of textual pattern, and style as a particular exploitation of the grammar of possibilities. He concludes his paper with a discussion of the short-comings of stylistics namely, the problems of linguistic analysis of literary texts and the limitations of such an analysis compared with the comprehensiveness of critical analysis. While stylistics limits itself to sentence level analysis, criticism stresses the totality of the literary text. However, in as much as these inadequacies testify to the impossibility of substituting literary criticism with stylistics, yet he tries to show that stylistics is potentially beneficial to critical analysis. Criticism can give as much as stylistic analysis, but stylistic analysis cannot totally replace criticism.

The counterpoint of view, in defence of stylistics, is presented by Dr. Soliman El-Attar's translation from Spanish of Victor Manuel de Agibar's paper «Stylistics: a description and a history». The paper is important because it presents a comprehensive description of stylistic methodology and its contributions, starting from Charles Bally (Du Saussure's disciple) to Karl Vossler and Leo Spitzer (with his view of the linguistic circle) and Charles Burno as well as Firth's disciple. This study elucidates the Spanish contribution to stylistics, and notably the work of the distinguished stylistician Damasco Alonso.

The preceding studies in stylistics have presented a descriptive, historical and critical approaches to this discipline. Abd El-Salam Massadi's study presents a stylistic applied study of literary texts. A study which combines linguistic competence with a remarkable critical intuition. His study revolves around three major issues, the first is concerned with literary value in criticism, the second deals with aspects of linguistic analysis in stylistics, the third is concerned with explication of the text which reaches out beyond interpretation; to link textual structure with the psychological structure outside it. This psychological structure is simultaneously repeated in the text and outside of it. El Massadi thus presents an applied stylistic reading of «El Shaby's work», in his attempt to elucidate the overlapping, complex and interactive relationship between El Shaby's poetic texts and the psychological world. This attempt is an in depth continuation of the writer's previous applied stylistic contributions «which include his book «Stylistics and Style», and his stylistic analysis of El Muttanabi's poetry; Taha Hussein's «El Ayam», and conditional structures in the Koran among others) in which he tried to present a stylistic alternative to

THIS ISSUE ABSTRACT

partially through the literary history of the «form» (which is relatively independent); and it is crystallised in certain dominant ideological structures; and henceforth it upholds a particular relationship between the creator and the recipient. Many questions ensue; as to relative independence, to connection levels between diverse elements, and to the imaginative pattern which guides the social critic in his study. All these points beg the question. Social criticism endeavours to find a convenient answer; aided by the so-called «orientation toward the science of literary texts». This, however, does not invalidate what has been already accomplished, rather it seeks to consolidate it. It would seem, as Bourelli states, and with truth, in the conclusion of his study, that the whole issue requires further diversified and objective investigation, whereby effectiveness may be secured in handling various literary texts. «There is no harm», cautions the writer, «in trial and error», providing that we always bear in mind that the easiest way to be misled lies in the belief that we are in the right».

«Trial and error» signify orientation toward objectivity, and a search after elevation and originality, whereby consummation of both concept and method are grasped. From this angle, the vitality of the production of social literary criticism becomes eminent, and with «genetic structuralism» is equally highlighted. By the aid of «Structuralism», social criticism has made good use of previous available fulfilments in the scope involved. It attempts to promote certain concepts, to approach the innermost strata of literary works, and it also speculates upon the qualitative features as a literary structure which has its own functional significance and its compository ties; all of which points that could be objectively comprehended. When «Genetic Structuralism» is mentioned, the name of Lucien Goldmann emerges (1913-1970).

A critic of Rumanian stock and French citizenship, and who had occupied various academic positions in France including the «Collège des études supérieures» and the «Centre des recherches Sociales»

«As the scholar responsible for expounding the principles he had imbibed from Georg Lukács, and on the strength of which he established the notion of «dimensions between literature and society».

The approach to «genetic structuralism», as seen by Dr. Gaber Asfour from his readings of Goldmann, is a concept for the «vision of the universe», and which is assumed as a mediating structure between the social class stratification on the one hand and between the literary, artistic and intellectual pattern, on the other hand. Thus, this «vision» becomes a

«homogenous gestalt»; which is a dominant force behind cultural creativity. The argument on relationship between the «vision» of the universe and between the «satellites» of literary work, implies structural mechanisms, which, in turn, breeds literary structures (i.e. literary works), and this is in fact the revelation of a social group or stratum. It follows as a corollary that «genetic Structuralism» becomes a method in the study of literature, and also a concept thereof. Its techniques lie in its operational procedures, which combine both interpretation and comprehension of relations in the artistic structure. Understanding the particular in this way leads to a fuller understanding of a more comprehensive structure which lies beyond the work but is equally manifested in it at one and the same time. If interpretation could be seen as an effort to grasp the pure literary elements in the literary work, comprehension, then, is an endeavour to appreciate the role of the relevant social elements. Again, if operational procedures in this method be viewed as both «inward» and «outward» processes together, then they should be reckoned as indicative to a «Signifying Structure», which cannot be defined, evaluated or even analysed except on the basis of a functional role. Literary work, therefore becomes a «Signifying» (aesthetic) structure, yet its aesthetic nature cannot be grasped without absorbing the implied elements which are constituted by a signifying cohesion, and which lead us to an indication that is inseparable from the genesis of the creative work. And by so doing, both value and methodology are firmly set to action. Needless to say that the validity of this method cannot be granted, unless an example is put forward for application. More so, this thesis (i.e. method) must be brought into a sort of dialectic with its anti-thesis, so that both the positive and the negative aspects may be spotted in a coherent form. A review of Goldmann's research will involve the reader in the dialectic of this method with itself and at the same time with its anti-thesis. Furthermore, it leaves the opportunity to the reader to form his own view on «Genetic Structuralism», and similarly on the social trend in this respect as a whole. The social approach in this «issue» concludes by advancing a translation of Goldmann's theory entitled «Literary Sociology: Positivism and methodological issues», which was published in 1967 in the «International Social Sciences Bulletin», issued by UNESCO in various modern languages.

What about style in literary works?

We have pointed out that both the psychological and social approaches to literature have concentrated on the context but have not given adequate attention to the linguistic structure and relationship in the literary work.

relationship between the creative work and the sociological structure of society, in terms of a sociological situation or a social group or class. The sociological approach is concerned with the creative moment and the social process which lies beyond it. Thus it studies various sociological levels of production, publication, reciprocity, and appreciation. Nevertheless, there is a close relationship between these two approaches, as both start from within and move out of the creative work and contribute a vision which reveals the nature of the work of art. The difference between them is in the degree of emphasis which each of them lays simultaneously on their main concern, the creative artist and society.

These two are the oldest in literary criticism, and both try to answer a vital question concerned with the creative «ego» and what lies beyond the literary work.

Dr. Sabri Hafez tackles the relationship between literature and society, in his paper entitled «An Introduction to the Sociology of Literature». He starts by describing the history of this approach, taking us back to the days of Aristotle and Plato and before. He argues that the relationship between literature and society is as old as man's consciousness of his creative abilities. He reminds the reader of Vico's concept of harmony between the forms of literary expression and the nature of social reality; Mme Stael's book about the harmony between literature and social institutions; Hippolyte Taine's triology on environment, race, and the historical moment; Karl Marx's dialectic of social and economic infra-structure and the intellectual and creative supra-structures; Lukács's innovation in Marxist to aesthetics together with his establishment of the notion of the human pattern in which all that is essential at a historical moment is embodied; to the concept of «synthesis» which mediates between «thesis» and «anti-thesis» and is exemplified by the Frankfurt School. And from the latter to the contemporary accomplishments of Goldmann and Pierre Macherey in France; Raymond Williams and Terry Eagleton in England; and finally Frederick Jameson in the U.S.A.

This is, indeed, a very long journey, starting from the «Simple» and culminating in the «Complex», and it goes beyond primordial incidence and mechanical notions, to embark upon intricate concepts which are coloured by «Structural» leanings, until we grasp the ultimate concept in which literature is seen as a «Social Institution»; incorporating an ensemble of values, and which involves, in its turn, a degree of cohesion and qualitative certitude. Thus is revealed the «Sociology of Literature» from a different vision, and thereupon new horizons are opened to literary criticism. Also,

many of the erroneous notions of literature are rectified. Furthermore, the door is left open for reassessment of deeply-rooted theses on «reflection»; a technical term which has been abused more by its defenders than by its antagonists.

This «Sociologization» of literature raises crucial questions, especially those of the «ambiguity» of «Reflection», and its «allegoric» significance. Furthermore the usage of a technical term (metaphorically) like the word «mirror», in this context, makes the term itself insidious; since this word (i.e. mirror) can entail both «veiling» the «Sociology of literature», and, at the same time, can prove the contrary (i.e. unveiling). It is this latter point round which the contribution of Guy Bourelli to this issue of «Fusus» revolves.

He (Professor Bourelli is professor of literature at the University of Nancy) refers to an ensemble of «metaphors» which indicate to the analogous relationship between literature and society. Metaphors of this nature are terms like: «representation»; «image»; «reflection»; and «mirror». He elaborates on the latter metaphor, stressing that it is a multi-dimensional «metaphor», and which implies various aspects of relationship between the two sides. Now that we are talking of multi-dimensional relationships, he argues, we are actually experiencing a «vision» of the universe; a «vision» which he strives to distinguish from «ideology». Thus we are enabled to overshoot the naïve concepts on «reflection», until we come to the conflicting dimensions in the domain of literary works. Next, the author dwells upon the works of Jean the French writer; whereby he illustrates the diverse dimensions linking the writer's literary production with the social reality in which he lived. The impression of Jean's ideology which comes out, explicitly, in his notion of «enterprise», reveals itself more effectively in the criticism which he launched against industrial capitalism. When other dimensions are highlighted, we are confronted once more by the controversy of «reflection»; for, as a concept, «reflection» is incapable of penetrating deep into some particular works of art, yet it is adequately capable of description in cases of immediate contact.

And thus the question is posed with regards to verse and music, and to the social frame for aesthetic forms; which own relative freedom. One wonders whether there be a kind of relationship between various aesthetic forms in essence and development.

Some protagonists of this last trend, in its contemporary forms, have pointed out that simple assimilation between «change» in literary form and «change» in ideology is non-existent. Furthermore, they stress that literary form is a complex structure of three components at least: in that it is shaped

THIS ISSUE ABSTRACT

which eventually reveal the meaning of the story. The meaning is related to man's fall from Eden and his incessant attempts to return. The story does not only begin with fear, but continues to face up to it, and ends with a note of hope and positive willingness to restore communications with the «others». The story, thus, becomes like so many other literary works, an aspect of the special relationship between «subject» and «Object», «the ego» and «the Others». Thus, art becomes a sublime form of the dream, since «the ego» unceasingly strives to overcome the chasm separating «the ego» from «the other» and «the subject» from «the objects».

This attempt to search for a goal for art, reveals another perspective, which is based on a specific approach. Thus, Dr. Masri Hannourra re-emphasised the precepts of his teacher Dr. Moustafa Souef, as he sees art as an endeavour towards consummation, involving an attempt to bridge the gap between «the ego» and «the Others». The psycho-analysis, thus try to delve into the depths of a work of art, and experimental psychology through the analysis of «Layla and the Wolf» tried to reach these depths. Experimental psychology applies its precepts to Salah Abd el Sabour's poem «The Hanging of Zahraa». Dr. Hanourra presents the theoretical basis underlying his premises, methods and tools. He thus defines «creativity» as an activity involving originality, lucidity, flexibility and sensitivity. «Creativity» is a complex process of diverse phases which are readiness, selection, elucidation and practice. It represents the creator's attempt to escape from the mystery that surrounds him and fetters him and alienates him from the others.

Dr. Hanourra does not limit his work to the analysis of the creative artist's creativity but tries also to carry the argument further, by applying his analytical principles to Salah Abd El Sabour's poem. Thus, these psychological factors constitute the background of the poem «The Hanging of Zahraa». This background leaves its imprint on the work, and manifests itself in its cognitive, emotional, aesthetic and social make up. It also denotes its creator's intellectual, cognitive and personal potential and his aesthetic capabilities which cannot be segregated from the socio-economic structure of society. This study also tries to describe the various aspects of the poet's personality and his poetic imagery which reflect the poet's social attitudes and values. As such this study attempts to deal with the obstacles that confront the creator in his creative attempt.

Next we come to Dr. Mohiey el-Din's paper entitled «The value of Reform as envisaged by the creative artist: and approaches to it in some biographies of men of letters» in pursuance of the same method applied to another aspect. The

study stresses that when the creative artists are oriented to complex forms that correspond to their desire for the restoration of order, they are only giving expression to an adequate image of integration. Thus creativity becomes a different order, that is backed by the most profound components of the personality which is the system of values. But it is the value of reform that is brought into focus, which is regarded as the value which interprets the permanent feeling of imbalance on the level of the relation between the creative «ego» and the «we». This value interprets the rejection by the creative artist of consummating integration with the others in the predetermined guise, or the solution imposed upon him, or that which prescribes that he yields to «Others» to the elimination of his own personal freedom. It likewise interprets his pursuit of new formula, which dictate his own objectives on the «others» thereby affecting equilibrium from the vantage point of the creative «ego», not the submissive «ego». Therefore, the elements of the value of reform are embodied in the man of letter's consciousness of a wild inner desire which prompts him to the redemption of mankind, and in his consciousness of the worlds need for a new order and his urge to find meaningfulness in all that is around him.

This means that there is tension in the context of his relationship, with the «we» and that he is permanently committed to transcending the status quo within this context. These conclusion, however, do not materialize through contemplation or introspection but through experimentation and empirical verification. This measure for the value of reform has to be designed. And then we have access to a statistical world of samples, a battery of test, tables and figures which enable us to confirm the value of reform as a clue to a strong motive which urges him to create a distinct order - an order in which independence merges with truth, dream with the possible and in which freedom triumphs over necessity.

Needless to say, the three preceding studies do not represent all the psychological approaches to the study of literature. But they suffice to elucidate some of its aspects, and to suggest other aspects, above all they argue the importance of the social aspect in the relationship between «ego» and «we» in the creative process. These studies may not stress the social aspect to the extent required by some of us, but this is not its proper object of study, but is peculiar to another approach which is the social approach.

Admittedly the social approach is different from that of the psychological; whereas the latter is concerned with the creative artist and the psychological mechanisms of the creative moment; the former gives precedence to the re-

THIS ISSUE

ABSTRACT

Having raised the issue of Tradition in the first issue of *Fusul*, we thought it would be necessary to broach some of the questions which may seem relevant to the issue of Tradition. These questions are concerned with the difficult task that face every critic, that of the selection of an approach. Each approach would constitute a problem on its own, however, the attempt to place each of these discreet approaches within a general framework, would cause a number of other problems and would invite still more questioning. The situation becomes even more problematic, if we take the reader into account. We are forced to respect the reader's prerogative to understand the critics basic approaches, premises and methodologies that dominate the contemporary critical scene.

The present issue of *Fusul*, starts with Dr. Ez el-Din Ismael's editorial entitled «The Methods of Literary criticism: Normative and Descriptive approaches». This editorial is an attempt to trace critical thinking in general, as it wavers between the deductive subjective method and the Inductive objective method. Furthermore, it attempts to present some of the diverse approaches towards the issues of «Literary Value» and the ethical and aesthetic criteria involved therein. It has also tried to elucidate the major changes in the function of contemporary criticism, notable among which is the predominance of scientific and ideological approaches and their tendency to replace the «prescriptivism» with analysis and description. The writer thus considers the feasibility of «the science of literature» and the ideological and methodological difficulties it faces. The conclusions of this editorial are quite similar to those that Lucien Goldmann has already reached in his sociological approach. These conclusions try to establish an equilibrium between the objective and the subjective, thus merging the two major approaches, that have dominated critical thinking throughout its history.

The first major issue to be discussed in this issue is the psychological approach toward the study of literature. This part attempts to discuss two major trends: the psychoanalytic

school which is set forth by Dr. Faraj Ahmed Faraj, and the experimental psychology approach which is adopted by Dr. Masri Hannoura (among other disciples of Dr. Moustafa Souef). The latter school tries, through a specific model for literary creativity to define the value of social reform in literary works.

Dr. Faraj strives to present a psycho-analytic study of «*Layla and the Wolf*», a story by the Syrian writer Ghadat-el-Saman, published in her collection entitled «the Night of the Outsiders». This study is based on a concept that assumes that psycho-analysis - as a theory of human nature - can reveal the implicit meanings in the depths of any work of art, which represent the deeper aspects of human nature and which cannot be described or even attained otherwise. From this perspective, a literary work becomes a «signifier» for a «signified» underlying a more comprehensive structure that of the «Libido». Thus the interpretation of literary works, depends on the understanding of its surface levels in the light of its deeper structure which takes us into the subconscious

«*Layla and the Wolf*» is consequently seen as a guise for what the writer calls «the dialectic of fear, loneliness and alienation». The story is thus regarded as a dream, though it is slightly different. The analysis probes the significance of the functional relations which link various symbolic imagery and



مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization, P.O.

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor-in-Chief

Dr. EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Board

Dr. SALAH FADL

Dr. GABIR ASFOUR

Editorial Secretariate

ETIDAL OSMAN

MOHAMMED ABO DOMA

Cover and Lay-out

SAID EL-MESSIRY

Consultants

Dr. Z. N. MAHMOUD

Dr. S. EL-GALAMAWI

Dr. Sh. DAIF

Dr. A. YUNIS

Dr. A. EL-QUTT

Dr. M. WAHBA

Dr. M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part I

Vol. I

No .2

January 1981

 Bibliotheca Alexandrina

0536245